

ANA PAULA ALMEIDA DA CRUZ

TÍTERES: ENTRE A MAGIA E A MERCADORIA

**CURITIBA
2006**

ANA PAULA ALMEIDA DA CRUZ

TÍTERES: ENTRE A MAGIA E A MERCADORIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof. Dra. Selma Baptista

**CURITIBA
2006**

TERMO DE APROVAÇÃO

Ana Paula Almeida da Cruz

Títeres: entre a magia e a mercadoria

Dissertação aprovada como requisito parcial do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof^a. Dra. Selma Baptista
Departamento de Antropologia Social -UFPR

Professora Dra. Sandra Jacqueline Stoll
Departamento de Antropologia Social – UFPR

Professor Dr. John Dawsey
Departamento de Antropologia Social - USP

Curitiba, 07 de abril de 2006

DEDICATÓRIA

À memória de meu tio, modelo e inspiração intelectual e artística. Ao Chico pela companhia discreta e presente. À Samira pela companhia sonora e agitada. À Selma Baptista pelo caminho que trilhamos juntas e pela parceria artística e pessoal. Em especial ao Hamad, que surgiu inesperadamente no meio do caminho, redirecionando meus anseios e inspirações, pelo apoio inestimável, parceria e afeto que sempre me concedeu.

Aos integrantes do NUARP, em especial a Cauê Krueger e Sandra Jacqueline Stoll.

Aos amigos da UFPR, em especial Célio Pinheiro, Fernando Schena, Simone Frigo, Jussara Dias, Zélia Bonamigo, Judit Camilo, Raphael Fioravante e Gustavo Mussi pela amizade e companheirismo.

Aos amigos do Teatro de Bonecos e da APTB, especialmente a Odílio Malheiros, Marilda Kobachuk Chautard, Jorge Vigário, Chico Simões, Eugênio Navarro, Ubiratan Gomes, Gilmar e Renato Perré, pela suas histórias de vida e amizade e seus “bonecos impagáveis”; aos colegas do Teatro Guaíra: José Silvestre de Cristo, Cássia Custódio, Fernando Cunha, Bia Reiner, Mário Trojan e todo o Setor de Memória e Produção, Daniele Gober e Bernardo Kobachuk.

SUMÁRIO

TERMO DE APROVAÇÃO	03
DEDICATÓRIA	04
SUMÁRIO	05
RESUMO	06
RÉSUMÉ	07
APRESENTAÇÃO	07
OS FIOS DAS HISTÓRIAS...	11
1.0 UNIVERSO DO TÍTERE	25
1.1- Em Cena	25
1.2 - A sombra da realidade	29
1.3 - Bunraku e Karakuri	34
1.4 - O universo do riso e da Comicidade popular	42
1.5 - O Mamulengo	50
2. O ENIGMA DOS TÍTERES	60
2.1 - Um Objeto Obscuro	60
2.2 - Guardar e Partilhar Outros Dons	68
3. O FESTIVAL ESPETACULAR DE TEATRO DE BONECOS	81
3.1 - Duas trajetórias que se encontram	81
3.2 - Os primeiros anos de sonhos, conflitos e mostras	85
3.3 - O Festival no Teatro Guaíra	92
3.4 - Os Festivais como Campo Etnográfico	106
3.5 - Da tradição à “con-tradição”	115
4. PAIXÃO E PERIGO NO RINO DA “MÍMESIS”	123
4.1- O Fenômeno da Animação: uma teoria nariva	123
4.2 – Personagens literários e dramáticos: percepções e recepções	125
4.3 – Jogo e Mímese no Teatro de Animação	131
4.4 – Sinopses comentaddas	136
5. CONCLUSÃO: ENTRE A MAGIA E A MERCADORIA	144
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

RESUMO

Este trabalho propõe o estudo etnográfico do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos de Curitiba – PR, bem como da animação teatral, situando o objeto de pesquisa dentro do campo da Antropologia da Performance.

Inicialmente apresenta-se o universo dos títeres, buscando na constituição do boneco uma forma de expressão cultural popular e nas diversas edições do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos momentos de condensação de experiências, bem como de reelaboração de formas de fazer arte e cultura na contemporaneidade.

Em seguida, os bonecos serão analisados como objetos peculiares, dimensionando o grau de exclusividade ou de socialização no seu uso, os processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e a sistemática das condutas e das diversas relações humanas que resultam deste contato.

Desta forma, esta análise relativiza as concepções clássicas de “sagrado” e de “dádiva”, propondo sua problematização a partir da tríade teórico-metodológica “dádiva, fetichismo (religioso e mercadológico) e mímese”.

A análise etnográfica é apresentada em dois momentos: uma parte mais histórica, que resgata as diversas edições do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, pontuando as relações entre os grupos de teatro de animação e o aparecimento das divergências quanto à condução dos festivais. Nesta parte são apresentados também os impasses políticos decorrentes das discrepâncias entre a administração do Teatro Guaíra e os grupos participantes; o outro momento, revela as relações internas dos grupos de teatro de animação através dos espetáculos: as formas escolhidas para criação do boneco, os textos dramáticos entre outros elementos, ou seja, a etnografia do processo de animação.

E, finalmente, buscará na análise da performance do Festival, a maneira como o títere pode ser pensado além de seus aspectos técnicos e estéticos, como um objeto particular, capaz de situar-se entre a magia e a mercadoria, propondo uma reflexão sobre o “papel” desempenhado por esta expressão artística na construção do discurso cultural contemporâneo.

RÉSUMÉ

Ce travail propose l'étude ethnographique du " Festival Espetacular de Teatro de Bonecos de Curitiba – PR", aussi comme l'animation théâtral , en plaçant l'objet de recherche dans le métier de l'Anthropology de la Performance.

Inicialement on présente l'univers des marionnettes, en cherchant dans ses constitutions une façon d'expression culturelle populaire et dans les plusieurs éditions du " Festival Espetacular de Teatro de Bonecos" moments de condensation (épaississement) des expériences et la réélaboration des façons à faire art et culture dans la contemporanéité.

Après, les marionnettes seront analysées comme objets particuliers, en dimensionnant le niveau d'exclusivité ou de socialization dans leurs employé, les procédures où les gents s'introduisent avec elles et le systématique des conduites et des diverses relations humaines que résultent de c'attouchement.

Il s'ensuit que, cette analyse associe les conceptions classiques de "sacré" et "don", avec l'intention d'avoir en vue la triade théoricien - méthodologique "don, fétichisme (religieux et marchand) et mimesis".

L'analyse ethnographique c'est présentée dans deux étapes: la première c'est plus historique, que rachete les plusieurs éditions du "Festival Espetacular de Teatro de Bonecos", en ponctuant les relations chez les groupes du théâtre d'animation et l'apparition des divergences qui concernent le conduire des festivals. Dans cette étape elles sont présentées les divergences politiques qui résultent des différences chez l'administration du théâtre et les groupes participantes.

Dans la deuxième étape, se révèlent les relations internes des groupes du théâtre d'animation au travers des spectacles: les options choisi au création des marionnettes, les textes dramatiques chez autres elements, c'est à dire : l'éthnographie du process d'animation.

Finalement, on va chercher dans l'analyse de la performance du festival, la manière comment le marionnette peut être pensée, au delà de la magie et la marchandise, en proposant une réflexion sur le rôle dégagé pour cette expression artistique dans la construction du discours culturel contemporain.

APRESENTAÇÃO

Minha trajetória iniciou-se nas Artes Cênicas, como atriz-bonequeira e produtora cultural. Mas foi através do Núcleo de Arte, Ritual e Performance¹ que encontrei espaço e apoio fundamental para meus propósitos intelectuais e minhas intuições interdisciplinares.

Percebi uma possibilidade de compreender a reelaboração da arte e da cultura na contemporaneidade, através de minha experiência como atriz-bonequeira e do olhar antropológico. No projeto de mestrado, alguns aspectos se apresentaram de imediato principalmente através da necessidade de compreender com um olhar de "estranhamento", os Festivais Espetaculares de Teatro de Bonecos realizados em Curitiba, ao longo de quatorze anos, identificando seus participantes, artistas e grupos envolvidos; analisando suas estruturas, códigos, campos e mensagens. Aos poucos o campo teórico foi se firmando na Antropologia da Experiência e da Performance.

No capítulo introdutório deste trabalho, procuro mostrar o processo de significação dos objetos e do ato criador na relação Natureza e Cultura, ilustrando-os com as narrativas literárias de Pinóquio e Emília. Outras correlações que interagem nesse processo de significação e criação vão sendo introduzidas no decorrer das narrativas ilustrativas, como os conceitos de "pessoa", "corporalidade", "nome", "dádiva" e "liminaridade".

O primeiro capítulo mostrará um panorama da constituição do universo dos títeres, suas manifestações em diversos países, dentro do contexto da cultura popular. Embora muitas particularidades não possam ser apreendidas, devido às sutilezas que a própria cultura estabelece e as injunções sócio-culturais que os bonecos sofrem em cada cultura, eles apresentam entre si um aspecto característico, uma estética particular.

No segundo capítulo os bonecos serão analisados como objetos peculiares, e portadores da "natureza do sagrado" bem como as transformações que o títere, como objeto que apresenta essa natureza, sofre na contemporaneidade. Para tanto, mostraremos como essa natureza se apresenta nos objetos partindo das idéias de Baudrillard, apresentadas no livro "O Sistema dos objetos", no "Ensaio sobre a

¹ O Núcleo de Arte, Ritual e Performance – NUARP, foi criado no ano de 2003 pelas Professoras Selma Baptista e Sandra Jacqueline Stoll, no Departamento de Antropologia da UFPR.

dádiva” de Mauss e nas reflexões que Godelier faz sobre o conceito de dádiva, em “Sobre a dádiva”. Outros autores contribuem com a análise dos objetos e sua sacralidade como Paula Monteiro, James Frazer e o próprio Marcel Mauss, com outros aspectos da sua obra. Mas compreendemos, ao longo do percurso, que era necessário envolver outras questões relativas à sociedade capitalista contemporânea, e, assim, trouxemos à cena metodológica o conceito de “fetichismo da mercadoria”, de Karl Marx, bem como as idéias sobre a mímese de alguns autores como Erich Auerbach, Luiz Costa Lima, e textos esparsos comentando a questão da representação na ficção e no que seria a “realidade”, dentro do contexto da produção e reprodução cultural. Assim, ao final, propusemos a tríade teórico-metodológica: “dádiva, fetichismo (religioso e mercadológico) e mímese”.

O terceiro capítulo concentrará o primeiro momento da etnografia, que compreende o Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, que foi acompanhado durante o ano de 2004 e 2005, bem como toda sua história e organização ao longo de quatorze anos. Os Festivais serão abordados como um sistema integrado de performances que possui códigos e subcódigos usados pelos “nativos”, e que acabam por constituir o teatro de bonecos como um sistema observável em si mesmo, e, em relação à sociedade em que se encontra. Neste capítulo serão utilizados os conceitos de “performance”, conforme elaborado por Victor Turner e Richard Schechner, de “evento comunicativo”, de Dell Hymes, e de “drama social”, de Victor Turner, como ponto de partida para a observação dos Festivais e para as possibilidades metodológicas de descrevê-los etnograficamente.

O quarto capítulo concentrará o segundo momento da etnografia, que mostrará o processo de criação e espetáculos de vários grupos que se apresentaram durante as duas últimas edições do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos. Será apresentada também, a noção nativa de animação, a partir do bonequeiro Renato Perré, do grupo curitibano “Filhos da Lua”. A intenção é refletir sobre as “expressões teatrais” deste gênero específico através das encenações, das performances, das representações construídas pelos próprios bonequeiros acerca da sua experiência teatral (a criação do boneco, da sua anima, e outros), na linha de uma “Antropologia da Experiência”, conforme colocada por Victor Turner, Edward Bruner e Richard Schechner.

Finalmente, na conclusão procura-se compreender, interpretar o que se convencionou chamar o “enigma” do títere, este objeto peculiar que possui uma estética muito particular enquanto modo de conhecimento e ação no mundo. A discussão centra-se principalmente, nos desafios a serem enfrentados ao pretender-se pensar o Teatro de Animação para além dos seus aspectos técnicos e estéticos, propondo uma digressão na relação entre o “fetichismo (como um discurso cultural da contemporaneidade), dádiva e mimese”, situando o títere entre a magia e a mercadoria.

Esta pesquisa pretende ser uma contribuição à uma área interdisciplinar, ainda não explorada pela bibliografia tradicional - nem do Teatro e nem da Antropologia - no sentido de explicitar as maneiras como a produção cultural contemporânea desenvolve íntimas relações com o mercado de bens simbólicos através de mecanismos existentes no âmago tanto do que sempre foi pensado como pura “arte”, ou, “técnica”, como da representação social, que tantas vezes, por hábitos acadêmicos, tem deixado de lado a arte como geradora de significados absolutamente comprometidos com o sistema social como um todo.

OS FIOS DAS HISTÓRIAS...

O homem enquanto ser social assemelha-se ao títere², preso por uma série de fios de manipulação, por onde desliza o significado profundo que o coloca no palco da vida, em sociedade, no qual contracenam a partir da construção da sua “pessoa”, bem como de sua corporalidade³, recebendo um nome e estabelecendo circuitos de troca.

Cada sociedade impõe aos seus indivíduos um uso rigorosamente determinado de seu corpo e, desta forma molda não somente o corpo, mas também os sentimentos e a comunicabilidade. Assim, é através da educação das necessidades e atividades corporais, bem como a “nomeação”, que a estrutura social imprime sua marca nos indivíduos. Cada comportamento humano, cada técnica aprendida e transmitida tradicionalmente, fundamenta-se em certas sinergias nervosas que constituem verdadeiros sistemas, solidários com todo o contexto sociológico.

Na literatura, Pinóquio e Emília são bonecos que possuem vida e convivem com outras pessoas. O processo de tornar-se “pessoa” é diferente para cada uma das personagens. Pinóquio deseja tornar-se pessoa, transformar seu corpo de madeira em corpo de menino. Já Emília, convive com seu corpo de tecido, de pano, sem conflitos.

A história de Pinóquio começa com um velho marceneiro, chamado Mestre Cereja, que se surpreende ao perceber um pedaço de lenha que possui a capacidade de falar. Ele dá o estranho pedaço de madeira ao seu amigo Geppetto, que justamente havia lhe pedido uma madeira com a qual pudesse construir um

² Títere – boneco utilizado no teatro, manipulado por um ator através de fios, varas e outras técnicas específicas de manipulação. VILLANUEVA, Georgina (org). Diccionario Anaya de la Lengua. Madrid : Anaya, 1991. p. 938. A analogia da manipulação por fios pode ser encontrada na bíblia, que versa sobre o rompimento do “cordão de prata” por ocasião da morte. *“Lembra-te de teu Criador nos dias de tua mocidade, antes que venham os maus dias, (...) antes que se rompa o fio de prata, e se despedace o copo de ouro, e se quebre o cântaro junto à fonte, e se desfaça a roda junto ao poço, e o pó volte à terra, como era, e o espírito volte a Deus, que o deu.”* In. Eclesiastes 12. Curiosamente, esta referência também é encontrada nos estudos parapsicológicos, esotéricos, espíritas, umbandistas, enfim, até mesmo nos estudos bioenergéticos.

³ A corporalidade, isto é, a forma de utilização e apreensão do corpo é percebida e formulada de diferentes formas no mundo. Em “As Técnicas Corporais”, Mauss evidencia que as modalidades de utilização do corpo são tão diversas, que o autor propõe que seja realizado um compêndio com as diferentes formas de utilização do corpo no mundo. in MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo : EPU, 1974. vol II.

boneco prodigioso que tivesse a capacidade de dançar, jogar a espada e dar saltos mortais.

Ainda que Pinóquio tenha capacidade de falar, sendo madeira, em princípio, na narrativa esta capacidade pode ser considerada não como um dado cultural comunicativo, e sim, como um estado de natureza, conforme a distinção estabelecida por Levi-Strauss⁴. Este autor estabelece que tudo que é universal ao homem depende da ordem da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo quanto está ligado a uma norma pertence à cultura e apresenta tributos do relativo e do particular. A distinção entre estado de natureza e estado de cultura é marcada pela regra da proibição de incesto. Esta seria a passagem do fato natural da consangüinidade para o fato cultural da aliança. Assim, a norma e a universalidade apresentam-se como um princípio de análise ideal que permite identificar os elementos naturais e os culturais.

Desta maneira, as reações de Pinóquio, expressas através de choro, riso, agressão aos que estão ao seu entorno, podem ser tomadas como pertencentes à ordem da natureza e confirmam que o boneco ainda não fez a passagem da natureza à cultura. A fome característica do boneco é um exemplo do constante conflito entre o biológico e o social na sua trajetória, e que lhe dá um caráter “liminar”.⁵ Num outro momento da história, Geppetto traz como almoço para si três pêras, mas como o boneco sente muita fome, compadecido, o marceneiro dá a Pinóquio as frutas. O boneco então, as devora imediatamente, sem medir conseqüências, nem ofertar um pedaço ao marceneiro. Até então, Pinóquio preocupa-se somente com a satisfação imediata, e representa neste momento a falta do dever e da moral, de compromisso com qualquer regra ou princípio, isto é, não possui nenhum vínculo social e por isso ainda não pode ser considerado como uma “pessoa”.

A trajetória de Pinóquio é uma “passagem”, a busca pela transformação do boneco em menino. Arnold Van Gennep, no seu trabalho clássico sobre os ritos de passagem, chama de “fase liminar” este estado de flutuação entre dois mundos, cuja intenção é de sair do mundo anterior e adentrar num mundo novo, e compreende uma série de mudanças, como aquelas de lugar, estado, posição social, de idade.

⁴ In. LÉVI-STRAUSS. As estruturas elementares do parentesco. São Paulo : Vozes, 1982.

⁵

Cf. GENNEP, Arnold Van. Os ritos de passagens. Petrópolis : Vozes, 1977. e TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis : Vozes, 1974.

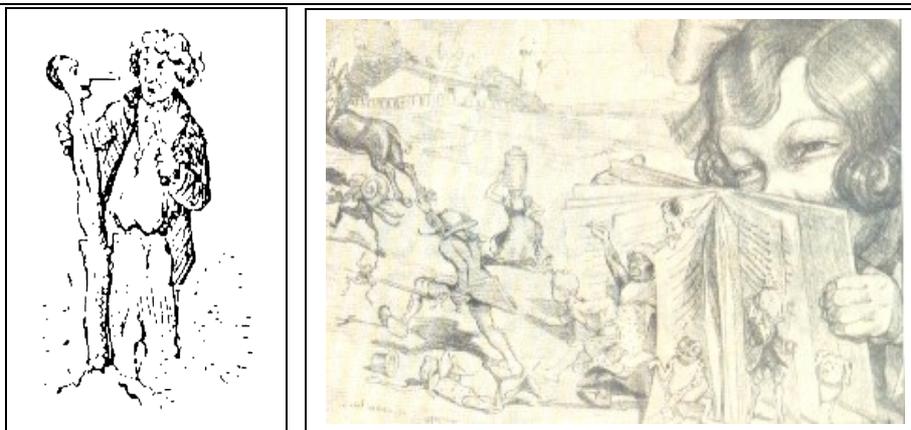
Os ritos de passagem são marcados por três fases: separação, margem ou “limen” e agregação. Este conceito é utilizado também por Victor Turner, que analisa os atributos de liminaridade ou das “personae” (pessoas) liminares. Ele mostra que “personae” liminares são necessariamente ambíguos, pois escapam às classificações que geralmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural, que não possuem “status”, insígnias ou qualquer outro indicativo de classe ou papel social. Estes seres liminares apresentam, normalmente, comportamento passivo e humilde, devendo obedecer aos instrutores e aceitar as punições arbitrárias sem queixa⁶.

Já Emília foi feita por Tia Nastácia, uma empregada tratada na narrativa como “negra de estimação”, que cumpre o papel de cuidar da casa e das crianças. E numa demonstração de seus cuidados com a menina Lúcia, Tia Nastácia faz a boneca de pano, com rosto bordado com retrós de linha preto. A boneca é chamada de bruxa, que é como são chamadas as bonecas de pano feitas artesanalmente em algumas regiões do Brasil. No início da narrativa, Emília não se comunica com nenhuma pessoa que não Lúcia, ou Narizinho, como é chamada a menina. A boneca e Narizinho comunicam-se entre si e somente quando estão longe das outras pessoas do sítio é que a boneca se movimenta. Emília não fala, pois é muda, sendo assim necessário que vá ao médico tomar uma “pílula falante” para que possa falar e posteriormente a este fato é que a boneca passa a estabelecer contato com todos do sítio, ou os que vão até lá.

As trajetórias de Emília e Pinóquio ora aproximam-se ora distanciam-se. Emília não pode ser considerada um ser liminar no sentido tradicional do termo, ou seja, não parece estar num processo de transformação. Mas, possui uma natureza ambígua na medida em que está entre o humano e o artefato. No entanto, em momento algum, tanto na narrativa de Emília quanto de Pinóquio, o fato de não serem humanos significa alguma diferença, pois a narrativa unifica o humano e o boneco, colocando-os no mesmo nível de outras personagens. Aliás, o fato tanto de Emília quanto de Pinóquio serem bonecos ou não-humanos serve para ressaltar a narrativa fantástica infanto-juvenil.

⁶ Este aspecto refere-se, fundamentalmente, aos estados liminares nas sociedades tradicionais. Para analisar estas situações nas sociedades contemporâneas Victor Turner desenvolveu o conceito de “liminóide”, e, nestes casos, os atributos revertem-se substancialmente: estas pessoas são, geralmente, intelectuais, artistas, contestadores, vanguardistas. In. TURNER, Victor. Liminal do Liminoid. In. Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbolology. In. From Ritual to Theatre. New York : PAJ Publications, 1982.

Pinóquio pode ser considerado um ser liminar por desejar a transformação, por esforçar-se para ser menino, humano, o que não acontece com Emília.



Mestre Cereja e o pedaço de madeira que fala.
Ilustração da obra de “Pinocchio” de Carlo Collodi.in Collodi, 1955.
Narizinho lendo, enquanto os personagens saem do livro para conviver com ela e Emília. Ilustração de Manoel Victor Filho da obra de Monteiro Lobato.
Reinacões de Narizinho.in Lobato. 1977.

Por outro lado, a boneca aproxima-se da corporalidade de Pinóquio; ambos falam, movimentam-se e apresentam gênio teimoso. No entanto, o corpo de Pinóquio é duro, feito de madeira e o de Emília é mole, feito de pano. Pinóquio reluta contra a aspereza do seu corpo de madeira diante do grupo em que vive, tentando ajustar-se às regras desse grupo. Emília demonstra um sentimento de “pertença” diante do grupo com o qual convive, ou seja, ela é aceita na sua forma original. As pessoas que convivem com a boneca tentam repreendê-la de alguns de seus comportamentos, mas ela é aceita e apreciada como alguém que pode expressar sua opinião sobre tudo e todos.

Acerca destes “lugares” particulares, o próprio Turner mostra algumas personagens da literatura popular, figuras simbólicas que desempenham o papel de representantes de valores humanos universais ou da “*communitas*”⁷ contrapondo-se ao poder coercitivo dos dirigentes.

A análise de Max Gluckman sobre o bobo da corte, por exemplo, é citada por Turner para ilustrar estes “indivíduos estranhos”, que operavam como árbitros privilegiados dos costumes. Esta figura atuava num sistema no qual era difícil a

⁷ Communitas é um relacionamento não estruturado que se desenvolve entre liminares. São indivíduos históricos, concretos idiossincráticos e não estão divididos em função ou “status”, mas encaram-se como seres humanos totais. É um relacionamento entre seres humanos racionais cuja emancipação temporária de normas sócio-estruturais é assunto de escolha consciente. In. TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis : Vozes, 1974.

censura ao chefe de uma unidade política. Estes indivíduos eram, portanto, trocistas institucionalizados.

Embora este modelo aproxime Emília da situação liminar, ela atua melhor como um “witty” ou um “trikster”⁸ um ser cômico, com inteligência ácida que opera sobre os defeitos morais e físicos, ainda que, em si mesma, seja inofensiva e insignificante. Este termo atribui um matiz diferente à personagem, que os termos “clown”, “clever”, “bufão”, “bobo da corte” ou “toni” não abrangem. O “witty” tem um empenho moral e político, de provocação e não necessariamente, como as personagens-máscara que os outros termos se referem – de aproveitar-se da ingenuidade de seu partner, através de artimanhas e espertezas.⁹ O bobo da corte, embora tenha uma grande área de atuação e crítica, está submetido a uma autoridade (o rei) e à busca do riso. A intervenção de Emília salienta sua diferenciação da norma social, mostrando que por vezes esta comunicação não “é para ser levada a sério, ser ouvida”, enquanto em outras situações a linguagem e a racionalidade apresentam regras distintas, permitindo posturas e representações diversas.

Dois outros aspectos merecem atenção especial na trajetória dos bonecos Pinóquio e Emília. O primeiro aspecto é a noção de pessoa e o segundo, o vínculo social. Os dois aspectos estão intrinsecamente relacionados, no entanto, eles serão tratados, para efeito de discussão, aparentemente separados.

A noção de pessoa, segundo Mauss, é uma categoria que compreende a consciência moral e o papel social que o indivíduo representa, ou seja, é uma forma fundamental do pensamento e da ação. A noção de pessoa enquanto categoria seria um instrumento de organização social, ou seja, de como a sociedade percebe e define o ser humano. A noção de corporalidade¹⁰ está intimamente relacionada à

⁸ Cf. FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo : Ed. Senac, 1999. BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo : Hucitec; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1999. e BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo : Perspectiva, 1990.

⁹ Alguns críticos da obra de Shakespeare reconheceram este atributo na personagem de Mercuccio, amigo de Romeu.

¹⁰ A partir dos estudos sobre a definição e construção da pessoa nas sociedades tribais brasileiras foi construída a noção de “corporalidade”. Assim, o papel do corpo nas sociedades indígenas é como matriz de significados. In. LEITE, Ione de Freitas (org.). A construção da pessoa nas sociedades indígenas. Rio de Janeiro : Boletim do Museu Nacional, nº 32, Maio de 1979. A noção de técnicas corporais elaborada por Marcel Mauss, a partir de um amplo resgate de várias culturas, expõe como as sociedades moldam o corpo, os sentimentos e a comunicabilidade. In. MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo : EPU, 1974, vol II.

noção de pessoa. Então, o corpo pode ser pensado como parte essencial na produção da identidade.

Pinóquio vai construindo sua identidade ao longo da narrativa e buscando tornar-se menino, pessoa. Porém, o corpo de madeira de Pinóquio, apesar de ir “incorporando” as mudanças que vão ocorrendo na sua “transformação” em pessoa conserva-se enquanto um corpo de madeira animado, com vida, comunica-se. O corpo do boneco é instrumento de comunicação, de apreensão da sociedade.

Por isso, os olhos de Pinóquio movem-se logo após serem esculpidos; e o nariz cresce, e por mais que o marceneiro o podasse, mais ele cresce, e a boca nem bem pronta começou a rir e zombar do seu entorno. Logo que ganha pés, Pinóquio foge de casa para conhecer o mundo. No entanto, a perda dos pés, ao queimá-los adormecendo com os mesmos na grade do braseiro, sugerem a perda de liberdade do boneco, sem o compromisso com o “local”. Daí, a felicidade do boneco, como que “enlouquecido de alegria” (COLLODI, 1955 :36) por ter pés novos. E, para demonstrar gratidão ao pai, que lhe deu pés novos, Pinóquio vai à escola, ampliar sua visão do mundo, o que confirma o corpo como suporte simbólico das representações sociais.

Emília torna-se “pessoa” sem transformar seu corpo de boneca de pano e sem desejar possuir outra forma corporal. A boneca apreende sua sociedade de tal forma, que mesmo através de seus exageros é absorvida socialmente, ao contrário de Pinóquio, que segue uma longa trajetória até tornar-se pessoa. Já Emília torna-se pessoa assim que começa a falar, passando a ocupar um papel social específico, no qual ela pode expressar tudo o que pensa e o que o restante do grupo poderia pensar sem conseguir expressar.

A boneca assume um papel muito parecido com o do xamã, pois não é uma desajustada social que está em desacordo com os valores da sua sociedade. Lévi-Strauss¹¹ argumenta que a crença da comunidade valida socialmente as relações entre o feiticeiro e aqueles a quem ele enfeitiça. Assim, a aceitação do xamã é um fenômeno de consenso social. Ele mostra que a manipulação da estrutura simbólica pelo xamã provoca uma reorganização estrutural, fornecendo um novo sistema de referência que pode integrar dados até mesmo contraditórios. A intervenção do xamã atua como um equilíbrio entre as duas situações, uma carente de significado e

¹¹

LÉVI-STRAUSS, O feiticeiro e sua magia e A eficácia simbólica. In. “Antropologia Estrutural”. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.

a outra exacerbada de significativa. De maneira similar, a presença de Emília no processo social é significativa na medida em que expande seu arrebatamento e satisfação, desencadeando novos processos na trama, no enredo, convocando a participação coletiva.

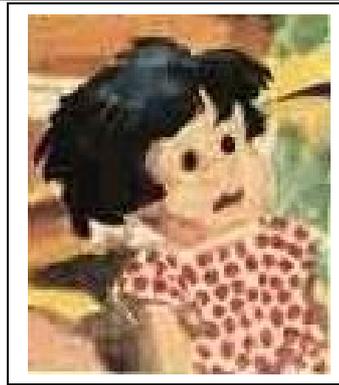
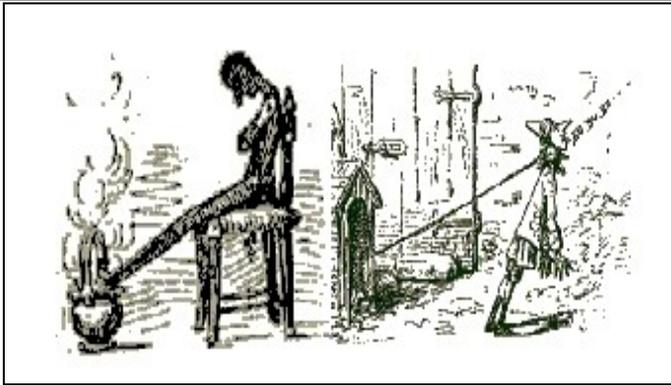
Lévi-Strauss mostra também a necessidade da colaboração entre o individual e o coletivo para a elaboração e reelaboração contínuas de uma estrutura, onde todos participem, promovendo uma articulação sob a forma de totalidade ou sistema. E é assim que há, no sítio, um espaço especial para a boneca, sugerindo que ela representa a comunicação entre a norma e o excepcional, criando uma dinâmica social através de seu comportamento agressivo e do jogo de palavras freqüentemente usadas por ela.

Pinóquio e Emília, vistos sob a ótica da liminaridade, por um lado confirmam a posição de Pinóquio. Ele recebe a punição da perda dos pés humildemente e com a ida para a escola, parece entrar na primeira fase de um ritual de passagem: a separação. Pinóquio busca a passagem de uma situação mais baixa, que se subentende como boneco, para uma mais alta, como menino. Ele é humilde e aceita punições arbitrárias, como “trabalhar” como cão de guarda, sem queixas ou questionamentos.

Por outro lado, a posição de Emília remete a um ser com uma natureza liminar. Por vezes, a boneca ressoa ao chefe indígena, conforme Pierre Clastres¹², que tem o dom oratório, embora não seja “ouvido” com a atenção a qual poder-se-ia esperar. A boneca fala, como já foi dito, ora para ser ouvida, ora para “não ser ouvida”, ela não aceita críticas, muito menos punições, não é humilde, não está numa posição inferior. Ao contrário de Pinóquio, ela não quer mudar nem sua forma corporal, nem seu “status”.

Há ainda, outro elemento que se entrelaça ao conceito de corporalidade e de pessoa: “o nome”. Segundo Mauss, num grande número de sociedades, alma e nome confundem-se. Mauss traça uma trajetória histórica da relação entre o mito da identidade da alma e do nome na organização social. A noção de “persona” (personalidade mítica) é transformada pelos romanos em noção de pessoa moral.

¹² Cf. CLASTRES, Pierre. Troca e poder: filosofia da chefia indígena. In. A sociedade contra o estado. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1998.



Pinóquio perde os pés e posteriormente é obrigado a “trabalhar” como cão de guarda, punição que aceita com humildade e sem queixas. (cf. Collodi, 1955). Já Emília não sofre punições sociais: ao contrário de Pinóquio, a boneca não quer mudar sua forma corporal, nem seu “status”, ela é aceita como boneca e absorvida socialmente. (cf Lobato, 1947).

Para designar a noção de pessoa humana e jurídica, os gregos mais tarde, traduzem a palavra latina por “máscara”. Imagem ou máscara para os romanos possuía o sentido de prenome ou sobrenome.

O sistema de prenomes na América, iroquês e sioux revela que num determinado clã, há um número determinado de almas em vias de reencarnação perpétua ou de possessão, que ao mesmo tempo em que define a posição do indivíduo em seu clã, em sua família, na sociedade, define também a personalidade desse indivíduo. Assim, a personalidade e a alma vêm, como o nome, da sociedade. Antes de possuir um corpo, Pinóquio recebe um nome o qual trar-lhe-á felicidade. Pelo fato de conhecer uma família inteira de pinóquios (fantoques) que eram felizes, Geppetto atribui ao boneco este nome. E assim, Pinóquio tem sua posição social determinada.

A experiência subjetiva também está intimamente relacionada com a idéia de corpo. A subjetividade é instrumento do conhecimento e da comunicação intersubjetiva. Algumas experiências são experimentadas em grupo, no cotidiano. Outras experiências são subjetivas, inerentes ao processo de observação, isto é, a compreensão do outro através da experiência individual. Desta forma, o corpo representa um elo entre natureza e cultura.

Assim, quando Pinóquio deixa o corpo de madeira e passa a ter um corpo de menino pode ser entendido como uma ilustração da passagem da natureza para a cultura, que acontece após ele assumir as obrigações de filho, trabalhando e cuidando de Geppetto durante sua velhice.

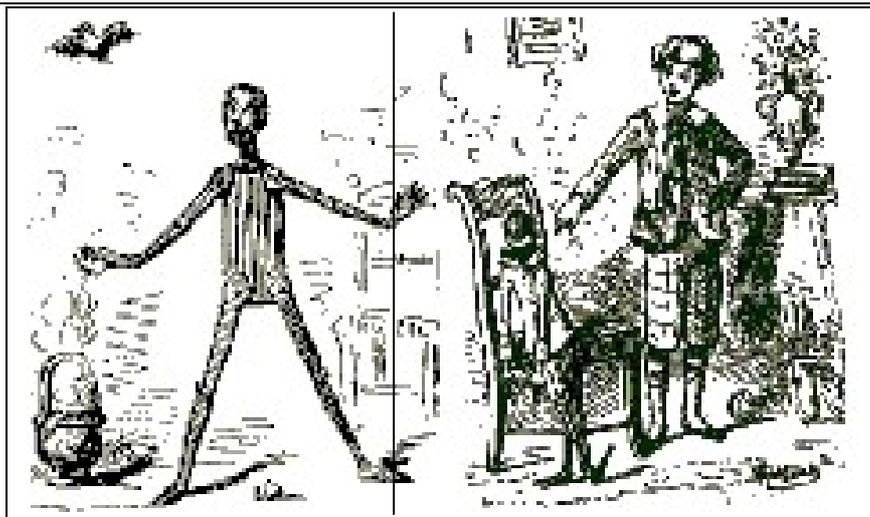
Outra possibilidade é da ilustração do conceito de liminaridade e de sujeito ritual. Aí então, Pinóquio deixa de ser um “transitante” e passa para a terceira fase, da reagregação e incorporação, consumando a passagem, completando o ciclo do “sujeito ritual”,¹³ deixando de ser liminar.

O corpo passa então a ser compreendido como um sistema físico total, com processos biológicos e culturais como lócus da internalização e externalização de conceitos e experiências. A relação entre o corpo social e o corpo biológico (natural) de Pinóquio é apresentada na narrativa através da afetividade que o boneco desenvolve. Ele demonstra seus sentimentos de afeto, medo, tristeza, arrependimento, ambição, alegria e percebe o ambiente em que vive. Nesta relação com o entorno, o sentimento atua como mediador entre o corpo do boneco e o corpo social, ou seja, da relação entre o que deve permanecer como sensação privada e o que pode ser compartilhado na interação social.

Já Emília demonstra mais suas opiniões: seus sentimentos são geralmente agressivos e explosivos. O resultado das ações da boneca sugere uma mediação entre o desejo da realidade e a realidade em si, pois ela busca sempre soluções para qualquer situação real ou imaginária. A boneca depende de Narizinho e das relações com outras pessoas do sítio para se comunicar com outras pessoas: seu círculo de contato é exclusivamente através das pessoas do sítio. Emília dinamiza o corpo social através da múltipla possibilidade de expressão dos seus sentimentos e opiniões sobre seu ambiente.

Há ainda, outro elemento que se entrelaça ao conceito de corporalidade e de pessoa: “o nome”. Segundo Mauss, num grande número de sociedades, alma e nome confundem-se. Mauss traça uma trajetória histórica da relação entre o mito da identidade da alma e do nome na organização social. A noção de “persona” (personalidade mítica) é transformada pelos romanos em noção de pessoa moral.

¹³ O termo “sujeito ritual” é utilizado por Turner como um sujeito individual ou coletivo, que permanece num estado relativamente estável, uma vez que em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo definido e “estrutural”. Espera-se dele que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam um incumbido de uma posição social, num sistema de tais posições. In. TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis : Vozes, 1974.



Pinóquio no início da narrativa com corpo de madeira e no final, com corpo de menino, com corpo humano. Nesta última imagem, Pinóquio observa seu antigo corpo diante da cadeira, sem vida, como quem olha para o passado. (In Collodi, 1955.)

A sociabilidade e a comunicação são fundamentadas, segundo Marcel Mauss, pela dádiva, que se apresenta numa relação de tripla interdependência: dar, receber e retribuir. A “dádiva” permite uma leitura tanto da narrativa de Pinóquio quanto de Emília. A partir do vínculo social que os bonecos estabelecem com suas famílias “, eles necessitam de alguma forma demonstrar gratidão, retribuir e se comunicar, ou seja, a” dádiva “instaura a sociabilidade, a comunicabilidade e o significado nas trajetórias de Pinóquio e Emília”.

Embora Pinóquio seja um boneco, Geppetto chama-o de filho, e o boneco corresponde à expectativa do carpinteiro. Posteriormente, Pinóquio encontra uma linda criança de cabelos azuis que pretende ser sua irmãzinha e com o passar do tempo cresce e assume o papel de mãe do boneco (Fada Azul). É por meio e através desta família que Pinóquio se aproxima da vida social.

Toda vez que o boneco se distancia da sua família, ele distancia-se da possibilidade de tornar-se uma pessoa. A distância da família e das normas que ela estabelece é punida com sua transformação em animal ou em situação de condição animal. Assim, quando o boneco foge para a terra da alegria é transformado em burro, vendido ao circo e obrigado a trabalhar e também, quando tomado pela fome o boneco pula dentro de um campo para pegar uvas e cai numa armadilha, sendo obrigado a substituir o cão de guarda do camponês. Outro exemplo é quando o boneco numa fuga dos policiais mergulha no mar e é preso por uma rede de pescador, que o passa na farinha e pretende fritá-lo como peixe.

O comportamento de Pinóquio perante o Grilo-Falante, ou seja, diante de sua consciência é mediado também pela família. Pinóquio faz com que seu pai seja preso e é nesta circunstância que ele tem seu primeiro contato com o Grilo-Falante, porém mata-o. Na segunda aparição do Grilo-Falante o boneco está longe de casa e da família, e ignora o animal; na terceira, Pinóquio está doente e na casa da Fada Azul, chora e reconhece os seus maus atos, e finalmente, na última aparição, Pinóquio está trabalhando para amparar a velhice de seu pai Geppetto e da Fada Azul que está enferma, reconhecendo, então, a sua consciência e a escutando.

No início da sua trajetória, Pinóquio está longe de Geppetto e ainda não estabeleceu contato com a Fada Azul. Nesse momento surge a possibilidade da morte para o boneco. Pinóquio é enforcado num grande carvalho e a menina de cabelos azuis pede para que um cão o traga até sua casa. Não se sabe se Pinóquio está vivo ou morto, mas ao ver o seu caixão ele decide estar vivo, isto é, decide voltar a estabelecer uma relação social. Num segundo momento, quando foge da barriga do tubarão levando seu pai nas costas, Pinóquio depois de nadar muito sente novamente que morrerá, pois seu corpo não tem mais forças para continuar. Desta vez, quem o auxilia é um peixe, sugerindo que Pinóquio já está quase no final da sua trajetória, aproximando-se da desejada transformação de boneco em menino, que pode ser entendida também, como um fato social total¹⁴.

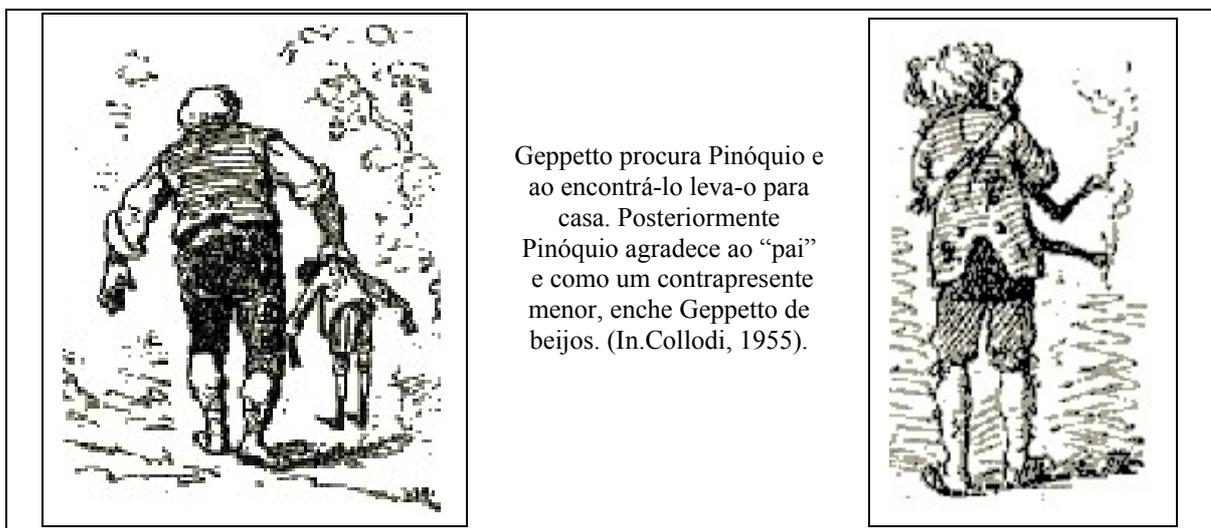
A dinâmica da vida de Pinóquio é estabelecida a partir de uma relação de trocas, de dádivas. Pinóquio recebe de Geppetto, como primeiro presente um corpo esculpido, alimento e em seguida pés novos, roupas e cartilha para ir à escola, ou seja, a possibilidade de sociabilidade.

Segundo Mauss, o sistema de prestação envolve a obrigação de dar presentes: a obrigação de retribuí-los e a obrigação de recebê-los. Recusar-se a qualquer uma destas obrigações é recusar a aliança e a comunhão dos homens entre si, entre os deuses e a natureza. Ele faz uso também do conceito de contrapresente menor apresentado por Malinowski. Um contrapresente menor é

¹⁴ Mauss define o fato social total como algo que pode existir somente a partir da totalidade, da integração de todos os fatos, como aspectos físicos, fisiológicos, psíquicos e sociológicos de todas as condutas; conduzindo a um sistema global de interpretações. No entanto, seria impossível chegar a uma unidade do todo social. Assim, foi possível chegar ao conceito de “hau” (espírito das coisas), no qual Mauss reconstruiu um “todo” juntando uma quantidade suplementar que dá a ilusão de completo; ele faz um recorte nos fenômenos “sociais totais”, na busca da compreensão do “sistema de prestações totais”, ou seja, o sistema de “dádivas contratuais”. Neste sistema estão atestados: o elemento da honra, do prestígio, de “mana”. Cf. MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo : EPU, 1974, vol II.

considerado um presente intermediário, com o qual o parceiro de troca adia temporariamente o verdadeiro contrapresente. Este, por sua vez deve ser de justo e igual valor ao recebido. Um dos princípios mais significantes da troca é o de que cabe a quem dá decidir sobre a equivalência entre o presente que oferece e aquele que recebeu anteriormente de seu parceiro.

Como a dádiva gera uma interdependência baseada no desequilíbrio, Pinóquio sente-se na obrigação de retribuir a Geppetto com muitas moedas de ouro, pois, somente cinco moedas não seriam um presente equivalente, de justo e igual valor. Assim, os beijos ou a demonstração de afeto com que Pinóquio retribui ao pai podem ser entendidos como um presente intermediário ou um contrapresente menor, até que a retribuição verdadeira se concretize, sob a pena de perder a condição de filho, embora boneco.



A Fada Azul, por vezes, atua como substituta de Geppetto, como se fosse a personificação dos desejos do carpinteiro em estabelecer uma família. A Fada Azul acompanha e protege o boneco onde o carpinteiro não pode estar. Ela também estabelece uma relação de troca com o boneco. Quando Pinóquio está morrendo a Fada Azul o cura, oferece sua casa e assume papel de mãe do boneco, que deve retribuir sob a pena de perder a condição de filho, que por sua vez o conduzirá socialmente a ser menino. Pinóquio retribui à Fada Azul, indo para a escola e sendo educado.

Porém, ele não consegue esquecer que deve retribuir a Geppetto e vai à praia ver o grande tubarão que teria engolido seu pai, na esperança de encontrá-lo. Quando Pinóquio consegue retribuir ao pai, consegue também retribuir à Fada Azul,

ambos sob a forma de cuidado amoroso e amparo na velhice e doença. A retribuição faz com que o ciclo se complete e Pinóquio torna-se menino e estabelece uma família com Geppetto. A Fada Azul desaparece, pois o desejo de Geppetto já se concretizou. Assim, quando Pinóquio adquire novas maneiras de pensar, ele pode deixar seu corpo de boneco e assumir novas formas de sentir e mover seu corpo, agora de menino.

A “dádiva” que Geppetto dá a Pinóquio no início da narrativa é a felicidade, representada pelo nome que o carpinteiro escolhe para o filho. No entanto, Pinóquio reluta em aceitá-la, pois precisa estabelecer vínculos sociais e tornar-se “pessoa”, antes. Assim, o circuito de trocas entre Geppetto e Pinóquio se concretiza somente no desfecho da narrativa. A “dádiva” de Geppetto a Pinóquio agora, é a felicidade e seu contrapresente, a família.

A narrativa da boneca Emília não possui uma linearidade como a de Pinóquio. A história de Emília é contada em muitos volumes, onde são enfatizadas as características principais da composição desta personagem. A boneca recebe a vida como “dádiva”, assim como Pinóquio. Porém, a “dádiva” é retribuída através do papel que a boneca assume no grupo, ou seja, Emília representa os sentimentos e impressões do grupo social em que está inserida. Desta maneira, o papel de Emília como mediadora é maior que sua situação “liminar”, exigindo uma relativização de sua liminaridade. Na sociedade brasileira, contexto de Emília, a mediação pode ser considerada uma marca característica¹⁵. Indivíduos como ela, mais do que outros, não somente fazem o trânsito entre universos sociológicos mas desempenham o papel de mediadores entre estes mundos, estilos de vida, experiências e percepções distintas e contrastantes da realidade.

Dadas as diferenças sociais entre a sociedade brasileira e a europeia, muito poder-se-ia ainda elaborar sobre este papel de mediação de Emília, especialmente no campo das relações interpessoais, no ambiente rural. Mas estes aspectos fugiriam aos nossos objetivos no momento.

A história de Pinóquio teve início em 1881, quando Carlo Lorenzini, conhecido pelo pseudônimo de Carlo Collodi¹⁶ publicou “Storia di un burattino” em um jornal dirigido às crianças, no estilo folhetim. Devido ao grande sucesso obtido, das histórias foi feito em 1883, um livro, “Le avventure di Pinocchio”, que conta a

¹⁵ Cf. VELHO, Gilberto ; KUSCHNIR, Karina. Mediação e Cultura: biografia, trajetória e mediação. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2001.

¹⁶ In. COLLODI, C. Pinocchio. São Paulo : 1955.

história de um boneco que deseja ser menino. O Sítio do Pica-Pau Amarelo é apresentado por Monteiro Lobato¹⁷ em sua obra “Reinações de Narizinho”, ficando conhecido posteriormente por “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, por conta da adaptação da obra para a teledramaturgia. Estas duas narrativas são ilustrações literárias da animação, percebendo os bonecos Emília e Pinóquio como uma ilustração do processo de construção da “pessoa” e sua relação com a sociedade.

Conforme Geertz, o processo de atribuir aos objetos de arte um significado, é sempre um processo local.¹⁸ Isso levaria a uma variedade de expressões artísticas, que por sua vez, resultam da variedade de concepções que se tem sobre como são e funcionam as coisas. Ou seja, essas variedades resultam da construção e destruição de sistemas simbólicos, à medida que indivíduos ou grupos de indivíduos tentam fazer sentido da profusão das coisas que lhes acontecem.

Ele nos mostra que o artista trabalha com a capacidade do seu público - de ver, ouvir, tocar, até mesmo sentir gosto e de cheirar - com uma certa compreensão. Embora alguns elementos destas capacidades possam ser inatos¹⁹, a maioria deles é ativada e se desenvolve com a experiência e a vivência entre determinados tipos de coisas para serem olhadas, tocadas, ouvidas, manipuladas, e sobre as quais se possa reagir.

Para Geertz, atividades literárias e teatrais contribuem para uma abordagem do mundo social a partir de metáforas lúdicas, proporcionando uma cumplicidade entre as humanidades e as ciências sociais. Desta forma, a arte como sistema cultural se propõe a explicar o significado de determinados indicadores e fatores que tornam os objetos importantes, ou, que “afetam” de maneira importante àqueles que fazem arte ou a possuem, revelando sua percepção e apreensão de mundo.

1. O UNIVERSO DOS TÍTERES

¹⁷

In. LOBATO, Monteiro. Reinações de Narizinho. São Paulo : Brasiliense, 1947.

¹⁸

Cf. GEERTZ, C. O Saber Local. Rio de Janeiro : Ed. Vozes, 1998.

¹⁹

Neste contexto, Geertz fala de capacidades inatas no sentido de habilidades biologicamente desenvolvidas, como a capacidade de ver algumas cores, que não seria possível a uma pessoa daltônica.

1.1 – EM CENA

O títere, mais conhecido usualmente como boneco de teatro, manifesta-se na cultura popular em diversos países, sofrendo as injunções histórico-culturais e os processos de transformação e reelaboração dentro de cada cultura.

Mostrar como o universo dos títeres foi se compondo através do tempo e em cada expressão da cultura popular é uma tarefa difícil, pois, há poucos registros da forma de se “fazer teatro de animação” - em comparação com outras expressões teatrais - e em capturar a expressão teatral em si, no seu aspecto cênico-espetacular e não em imagens fragmentadas e/ou somente em sua forma textual. A importância da composição deste universo está em dominar algumas referências para a compreensão da análise das manifestações contemporâneas do teatro de animação.

O teatro de animação é constituído pela tríade bonequeiro, títere e público. Bonequeiro e títere mantém uma relação estreita, fundada na criação do objeto-personagem pelo bonequeiro e os laços artístico-afetivos que emergem deste contato íntimo. No entanto, esta relação dual só se completa no momento da apresentação pública, do espetáculo, ou seja, quando os três elementos se encontram e atuam juntos.

O títere é chamado de diversas formas conforme o país de origem e a técnica de manipulação. Boneco também é um termo genérico, que abrange todas as técnicas de manipulação. No entanto, o termo boneco neste contexto, apresenta uma conotação diferenciada do boneco brinquedo. Em inglês há o termo “puppet” que não possui relação com o termo “doll”, diferenciando o boneco (de teatro de animação) que é dramaticamente animado, e o boneco de brinquedo. No Brasil não há esta distinção de termos²⁰.

Conforme estas variações:

²⁰ Como no Brasil não há termos para distinguir o boneco de animação e o boneco-brinquedo, optamos por utilizar o termo títere e boneco, como genéricos e sinônimos. Utilizamos também os termos teatro de animação e teatro de bonecos como sinônimos.

- marionete é o boneco movido a fios, mas também é na França o termo genérico para teatro de bonecos;
- fantoche ou boneco de luva é aquele que o bonequeiro veste na mão;
- boneco de sombra é uma figura bi ou tridimensional, articulável ou não, visível com a projeção de luz;
- boneco de vara é aquele cujos movimentos são controlados por varas;
- marote é o boneco que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca;
- boneco de manipulação direta é aquele em que o contato do bonequeiro com o boneco é direto, pelo toque, sem intervenção de fios ou varas;
- bonecos de bastões são aqueles cujos bastões constituem o eixo central, o esqueleto do boneco, e podem ser incorporados outros sistemas de movimentação: fios, varas ou mesmo luva;
- boneco geminado é aquele que se incorpora ao corpo do bonequeiro simbioticamente, também é chamado de “técnica siamesa”;
- boneco tringle é manipulado por uma haste rígida que o sustenta verticalmente e a posição do bonequeiro é a mesma do boneco de fio, acima do boneco;
- teatro de objetos é a designação à forma teatral em que o objeto não foi originariamente construído para a manipulação teatral, normalmente é um objeto do cotidiano em que não houve interferência na matéria com o fim específico de criar um títere;
- formas animadas é o termo utilizado para a animação de “coisas” que não se enquadram como objetos ou bonecos propriamente ditos, embora Ana Maria Amaral²¹ use o termo como equivalente ao que atualmente é chamado de teatro de animação, no sentido de representar todas as operações de animação em cena.

Estas são algumas variações, consideradas básicas, em torno da forma de chamar os títeres e freqüentemente aparecem no discurso dos bonequeiros.

Utiliza-se o conceito de ator-manipulador ou bonequeiro para aquele ator que direciona sua interpretação para outra coisa que não ele mesmo, em um objeto, ou em alguma parte específica do seu corpo, simulando uma autonomia em relação à sua pessoa.

²¹ Cf. AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos objetos. São Paulo : Edusp, 1996.

O boneco é um objeto-personagem. Este objeto ou corpo objetivado é manipulado através de técnicas de interpretação pelo bonequeiro, com a finalidade de tornar o boneco expressivo, dentro de um contexto artístico. Um boneco criado especialmente para o teatro, por mais expressivo que seja, somente se torna “personagem” ao atuar dentro de um contexto: a encenação. Da mesma maneira, um objeto qualquer de uso cotidiano, para o qual não tenha sido projetada uma utilização cênica, ao ser inserido num contexto teatral e imbuído de carga dramática, poderá personificar-se e se transformar em um objeto-personagem.

Este boneco participa de rigorosas convenções de manipulação para mimetizar ou simular um organismo vivo e, diante do público, adquire maior importância que o bonequeiro, ou seu manipulador, que podem ou não ser a mesma pessoa.

Esta característica específica do teatro de animação, da personagem ser representada por um corpo inanimado, mas impregnado com a interpretação do bonequeiro, necessita da capacidade projetiva do público, completando o jogo que conferirá vida ao boneco. Uma vez convencionalizado o jogo²² entre ator, público e boneco - no espetáculo - surgem certas propriedades representativas do uso desta linguagem.

A utilização da linguagem teatral de animação implica na exploração da sua propriedade comunicativa. A eficácia do teatro de animação está naquilo que o boneco, desprovido de vida, mas convencionalizado no jogo estabelecido com o público, como ser vivo, pode realizar, isto é, aquilo que as propriedades físicas, limitadas pela sua condição de objeto, e respaldadas nas convenções permitem-lhe fazer.

Para dar verossimilhança ao boneco ou forma inanimada, é preciso atribuir-lhe as principais características do ser vivo, seus mecanismos de reação. Isto leva o bonequeiro primeiramente a estudar o interior do corpo humano: forma, matéria, consistência, articulações, músculos, movimentos coordenados por vontades e limites físicos. E em seguida, estudar o universo exterior e a relação com este universo: reações, impulsos, dificuldades. É na junção das reações físicas e

²² O público aceita fazer parte deste jogo mimético. Vários jogos, segundo Roger Callois, apresentam como ponto central o caráter de simulação, que em geral pressupõem a livre improvisação e o prazer em representar. Cf. CALLOIS, Roger. Man, play and games. Illinois : University of Illinois Press, 2001.

psicológicas que se origina a “ilusão” do boneco ou objeto inanimado agir por sua própria vontade.

O bonequeiro conduz as imagens dinamizadas desencadeadas no imaginário do público, pois elas se relacionam com as propriedades que o objeto possui intrinsecamente, a estrutura de sua matéria ou aquilo que o público aceita como característica do objeto enquanto parte do “jogo” de encenação. É na relação que o bonequeiro estabelece com o boneco ou o objeto-personagem que as especificidades do teatro de animação estão contidas. Ao contrário do adereço cênico, no teatro de animação o valor está no objeto, é ele que deve sobressair e não o ator, afinal ele é a personagem. Pois, mesmo contracenando com um boneco, a evidência deve ser a vida do objeto-personagem.

Balardim²³ estabelece algumas das possibilidades de expressão específicas do teatro de animação. Para ele, os objetos-personagem podem realizar ações impossíveis e transgredir leis da física e proporções construindo um discurso específico. Eles podem, através de sua função simbólica, aludir a mais do que são: assim o fato de um objeto ser reconhecido como tal e simultaneamente como personagem favorece a aceitação e identificação com o público. Os bonecos estão mais aptos às convenções e às suas rupturas, pois são baseados nelas, criando uma relação de permissividade maior com público – o que um ator sozinho provavelmente não conseguiria.

Os títeres exigem a cumplicidade do público na aceitação das convenções; não necessitam ter fisicalidade, embora apresentem qualidades antropomórficas e traços psicológicos. Outra particularidade, é que eles não interpretam as personagens como atores, eles são as personagens.

A personagem Terezinha, do espetáculo “Terezinha: uma história de amor e perigo” tem seu corpo composto por uma colher de pau, um vestido e a mão do bonequeiro. Mesmo “sendo uma colher de pau” – característica marcada inclusive, pelo texto dramático – Terezinha, em cena, “não é uma colher de pau”. A personagem assume uma força dramática tão intensa, que apesar do público perceber sua estrutura física, o mais relevante é o que ela vive em cena. O fato de ser uma colher de pau torna-se apenas uma característica física, que poderia ser um nariz grande ou a pele escura. Este é o fenômeno da animação teatral.

²³ Cf. BALARDIM, Paulo. Relações de vida e morte no teatro de animação. Porto Alegre : Edição do Autor, 2004.



Títere criado a partir de colher de pau.
Personagem Terezinha do espetáculo “Terezinha uma história de amor e perigo” de Renato Perré.
Foto do acervo particular de Renato Perré.

Na animação do títere, o bonequeiro busca sua própria ausência no momento que “anima”. O mecanismo de projeção focado no boneco possibilita ao bonequeiro ser e não-ser, simultaneamente. É o bonequeiro quem impulsiona o objeto, mas é o boneco quem executa o resultado final do movimento: ele é a ação, a personificação. Esta relação faz com que o bonequeiro se identifique com o objeto-personagem, projetando-se nele. Essa projeção inicia-se na criação do boneco, que se dá simultaneamente à criação da personagem, visto que, ao contrário da personagem do teatro de atores, no teatro de animação cada boneco é somente uma personagem, não sendo reaproveitado para compor outra personagem, em outro espetáculo.

1.2 – A SOMBRA DA REALIDADE

A constituição mais remota do títere no Oriente está vinculada à escultura móvel de imagens dos ídolos que, através de artifícios desenvolvidos pelos sacerdotes, criavam simulacros divinos.²⁴ Haveria dois tipos de mecanismos responsáveis pela manipulação da estatuária: os que ficavam escondidos dentro das

²⁴ Na narrativa bíblica, a primeira menção à imagem de ídolos está em Êxodo 32:1-12, que se refere à adoração do “Bezerro de Ouro”.

estátuas, tornando-as autômatas e os fios presos aos membros, manipulados de fora.

O teatro de bonecos obteve seu primeiro registro histórico no Oriente, através das estatuetas, mas o teatro de animação propriamente dito aconteceu na China e posteriormente influenciou o Ocidente. No Oriente, esteve ligado à poesia ou musicalidade das palavras, em gestos simbólicos, em rituais religiosos e na classe popular. Caracterizava-se pelo sobrenatural, pela relação com o divino ou com outra realidade que não a terrena.

Na China, há documentos que revelam a existência de imagens funerárias movidas por mecanismos que lhe davam a ilusão de vida. Das cerimônias funerárias os bonecos passaram aos espetáculos, ligados à ópera, e esta por sua vez, ligada à dança. Os temas eram contos fantásticos, já conhecidos pelo povo. Estes espetáculos eram apresentados em capítulos que duravam de duas semanas a dois meses.

Em princípio, os temas eram os mesmos que os dos contadores profissionais de história, isto é, mitos e lendas, exaltando sentimentos patrióticos, da fidelidade a um senhor, um amigo; ou feminino, de caráter ligado aos sentimentos filiais. A partir do século XII, começaram a surgir dramas humanos, onde os mitos e lendas eram recheados de histórias de amor e crimes, mas sempre com a presença do fantástico e do sobrenatural.

Há duas formas características de fazer teatro de animação na China: o homem-palco e o teatro de sombras. O homem-palco - como o próprio nome revela - é um homem que se veste com uma estrutura de palco e atua com bonecos de luvas; e as sombras chinesas são ricamente detalhadas e recortadas, com movimentos minuciosamente marcados.

O boneco chinês combina escultura, pintura e a técnica com um mecanismo de articulação sofisticado, vestes ricamente bordadas com ouro. O objetivo principal não era simplesmente distrair ou dar dimensão cênica aos antepassados. Os bonecos tinham caráter religioso e poderes mágicos e os bonequeiros possuíam dons mediúnicos, gozando de grande prestígio social.

Da mesma forma, na Índia o teatro de bonecos está vinculado à religião e é anterior ao teatro hindu com atores. Segundo a crença, o primeiro bonequeiro, “Adi Nat” teria surgido da boca do “Brahma”.



A peça de teatro de sombras, na Índia, fazia parte de um cerimonial. Ele começava com uma procissão formada por atores, narradores, músicos e cantores, que seguiam pela vila regidos pelos toques dos tambores e sinos, levando à frente a lâmpada principal de um templo. Assim que chegavam ao templo, iniciava-se uma evocação com mantras e orações e havia o ritual de oferta dos antepassados com flores, incenso e comida. Só então começavam as peças, que eram longas, adentrando a noite.

Os temas das peças descrevem batalhas, viagens e pouco se preocupam com a situação psicológica das personagens: são epopéias dramáticas. O que mais importa são os fatos e o triunfo do bem sobre o mal. As histórias geralmente são tiradas do “Mahabharata”, um poema épico hindu; e do “Ramayana”, outro poema épico que lembra a história do príncipe “Rama” e da princesa “Sita”. As situações são sempre fantásticas e as soluções para os conflitos acontecem no plano “irreal”.

As figuras do teatro de sombras indiano são, ainda hoje, confeccionadas em couro e ricamente trabalhadas. A projeção é através de luz a óleo, candelabros ou velas, que produzem efeitos tremeluzentes e criam uma atmosfera propícia para o fantástico. Os espetáculos são apresentados à noite e muitas vezes ao ar livre.



Teatro de Sombras, Índia, personagem de “Ramayana”,
dir. de Meher Contractor
(Foto cedida pela Academia Darpana à obra de AMARAL:1996)

Outra forma ainda bastante atuante é a do teatro de sombras de Java, uma das ilhas do arquipélago da Indonésia, que foi durante muito tempo subjugada pela Índia, recebendo assim suas fortes influências culturais. Mas o teatro de sombra de Java desenvolveu técnicas que ultrapassaram o teatro indiano. Esta forma teatral tornou-se a mais alta expressão da cultura popular do país.

As imagens abaixo mostram Tâmara, uma bonequeira que atua com a forma característica do teatro de sombras de Java. Ela fez uma “tourné” incluindo Curitiba, embora não tenha participado do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos.

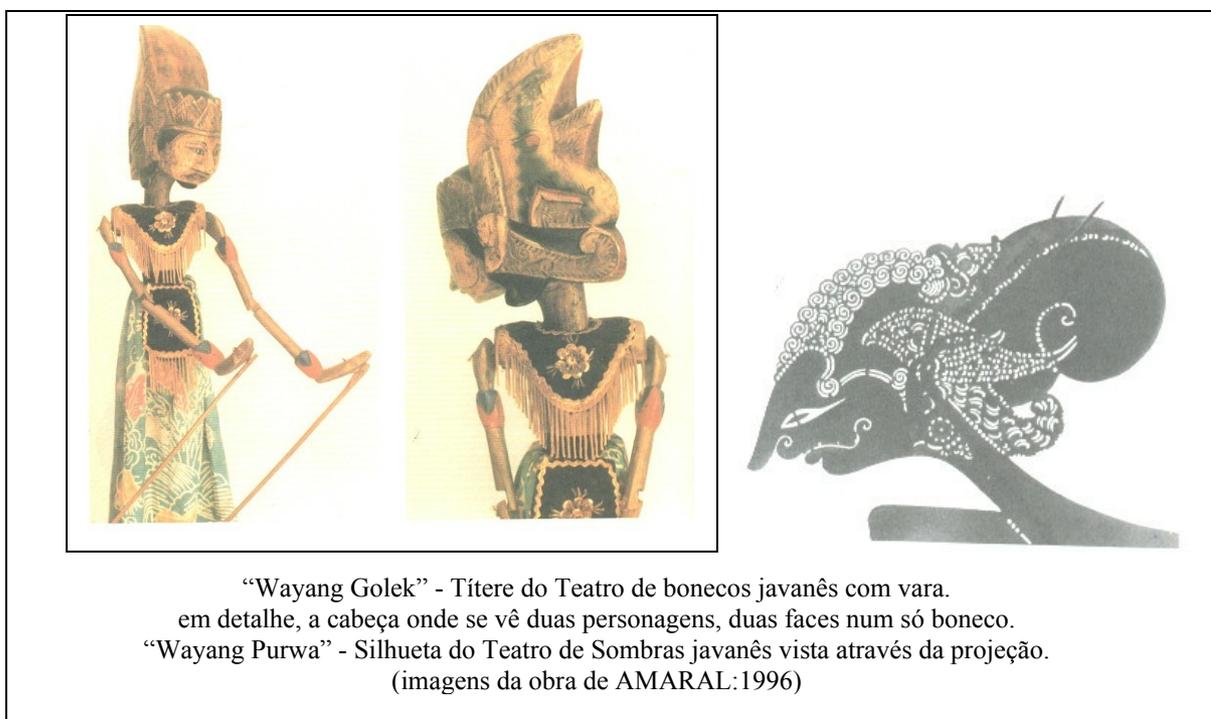


Tâmara and the shadow theatre of Java - Foto do acervo particular de Ana Paula Cruz.

O teatro de sombras de Java apresentava um caráter totalmente sagrado: era uma cerimônia religiosa conduzida e realizada pela família, tendo como objetivo evocar os antepassados, cujos espíritos retornavam sob a forma de sombra. Com o passar do tempo, essas cerimônias passaram a ser realizadas no centro da comunidade e conduzidas pelo “dalang” – bonequeiro ou sacerdote que dirige a cerimônia, manipula as figuras, mas é também o músico, poeta e conselheiro. Esta forma veio perdendo seu caráter religioso.

Além do teatro de sombras, há diversos tipos de bonecos em Java. Assim como os bonecos de sombras, eles são cuidadosamente elaborados. “Wayang” em javanês significa boneco, mas também é usada para iluminação, ilusão e fantasma. O teatro de sombras é o “wayang purwa”, com figuras articuladas e esculpidas delicadamente em couro fino, enfeitadas com desenhos feitos em traços delicados.

Embora ricamente trabalhados, os bonecos de sombra apresentam apenas a silhueta, como mostra a imagem abaixo. Já os bonecos de vara podem ser vistos por completo. Este cuidado está diretamente relacionado às características do sagrado, que o teatro de animação ainda mantém em Java.



O “wayang golek” é o teatro com bonecos de varas, esculpidos em madeira. A palavra “golek” significa “buscar”. Costumava-se apresentar uma dança com esses

bonecos para encerrar a cerimônia com sombras, com a intenção da platéia refletir sobre o sentido de tudo o que foi “apresentado”.

As apresentações ou cerimônias acontecem do crepúsculo à aurora, e apresentam os mesmos temas do teatro indiano.

1.3 – BUNRAKU E KARAKURI

O teatro de bonecos japonês apresenta uma forte ligação com o sagrado sendo, como em Java, um recitativo de poemas e lendas épicas, com um acompanhamento musical de grande importância. No século VIII, há registros de textos budistas, mencionando o teatro de bonecos.

Os bonecos eram chamados de “kugutsu”, uma palavra chinesa. Isto indica que a China influenciou o Japão, não somente com os brinquedos mecanizados, mas também com o teatro de animação. Ana Maria Amaral (1996) diz que estes bonecos foram copiados e a estrutura mecanizada serviu de modelo para bonecos articulados, que originaram o “bunraku”.²⁵

No século XI, os bonecos estavam ligados a cerimônias xintoístas, mantendo este caráter de atividade sagrada até os dias atuais, principalmente nos templos dedicados ao deus “Oshira”. Nestas cerimônias, o sacerdote recita, canta e conta histórias enquanto segura em suas mãos dois bonecos, possuídos por espíritos, que podem ser bons ou maus.

Há também, os festivais de dança em “Kyushu”, onde os bonecos são utilizados em diálogos improvisados. Estas apresentações populares ainda acontecem e os bonecos foram se tornando cada vez mais sofisticados, com minuciosa gesticulação.

A imagem abaixo mostra um cerimonial que é realizado antes da apresentação do teatro de bonecos. Como esta é uma atividade especial, exige uma série de posturas e preparações antes do início da apresentação. O “Bunraku” é a forma característica do teatro de bonecos japonês. O bonequeiro pode ser visto vestido de preto atrás do boneco.

²⁵ “Bunraku” é a forma de teatro de bonecos característica do Japão.



“Bunraku” – O bonequeiro pode ser visto vestido de preto, segurando o boneco.
Teatro de Marionetes Takeda, cerimonial antes da apresentação.
Foto obtida durante o Festival Internacional da UNIMA, em Moscou, 1976.
(Imagem da obra AMARAL:1996)

No século XVI, monges budistas cegos costumavam apresentar a lenda do “Joruri” acompanhada por um instrumento musical da época, o “biwa”. Por influência estrangeira, ainda nesse século foi introduzido nas ilhas do “Awaji” um outro instrumento mais melodioso, o “shamisen”. Esta inserção coincidiu também com a chegada do monge xintoísta “Hyakudai”, famoso bonequeiro expulso de seu templo por apresentar espetáculos para outras seitas.

Em “Awaji”, “Hyakudai” dedicou-se exclusivamente ao teatro de bonecos independentemente de qualquer religião. Seu tema era a lenda “Joruri”, que se dividia em doze episódios versando sobre a queda da família “Taíra”, poderosa família do Japão. Narrava os amores da princesa “Joruri” - reencarnação de um herói guerreiro - com “Hoshitsune”. É uma história fantástica, onde nem as personagens humanas apresentam limitações físicas. A atuação de “Hyakudai” para esta lenda, juntamente com o refinamento musical provocado pelo “shamisen” desenvolveu o teatro de bonecos japonês, atingindo seu apogeu nos séculos XVII e XVIII.

Os três elementos básicos do teatro de bonecos japonês são: o “shamisen”, a música; o “tayu”, narrador²⁶ ou parte literária; e o boneco. O teatro japonês reflete certos princípios religiosos, que adotam certas correntes filosóficas, como o confucionismo, o budismo e o xintoísmo.

²⁶ O teatro de bonecos no Japão, em Java e outras regiões do Oriente, apresentam um narrador. Ele atua como uma voz que entoia a história melodiosamente, quase um canto. Esta é uma marca distinta, pois no teatro ocidental não há espaço para o narrador.

Confúcio, mais do que falar sobre a vida espiritual, moldou os padrões de vida familiar ao pregar a harmonia da sociedade. O budismo tratava dos carmas. Segundo o budismo, o sofrimento seria consequência de outras encarnações; mas depois da morte seria possível retornar ao estado de felicidade. Por isso, muitas peças de teatro falavam de jovens amantes que se suicidavam: morrer seria uma graça. No xintoísmo existem os deuses da natureza e os deuses humanos. Estes últimos residem em templos, encarnados em objetos e é nele que existe o teatro de bonecos em seus rituais.

Na metade do século XVII surgiu o grande dramaturgo “Chikamatsu Monzaemo”(1653-1724). Ele dedicou-se também ao teatro de atores, mas abandonou-o posteriormente, dedicando-se exclusivamente ao teatro de bonecos. Neste período conheceu “Gidayu” (1651-1714), que além de grande artista era dono de um teatro de bonecos e criador dos bonecos que apresentava. Neste momento, os bonecos eram manipulados por uma só pessoa e mais tarde é que se introduz a manipulação a três – característica do “bunraku”.

“Chikamatsu” apresentava dois tipos de peças: as históricas ou “jidaimono”, e as cotidianas. As histórias narravam as lendas épicas que falavam de heróis e samurais da casta militar do Japão.

Havia nestas peças a idealização dos códigos morais, nos quais a vida deveria ser conduzida de acordo com obrigações filiais, lealdade aos semelhantes, isto é, pessoas da mesma classe e obediência aos superiores. A morte deveria ser enfrentada e, principalmente dever-se-ia estar pronto a sacrificar a própria vida e a de seus familiares sempre que as circunstâncias assim o exigissem. As peças cotidianas, tragédias burlescas, eram chamadas de “sewamono”. Nestas peças, o tema é a vida comum de comerciantes, artesãos ou pessoas segregadas, por serem considerados inferiores aos samurais. Esta segregação levou-os a seguir profissões e atividades econômicas e sociais à parte. Desenvolveu-se entre eles um tipo de teatro, pois apesar de segregada, era uma classe culta que vivia com luxo, em contraste à vida austera dos samurais.

O Japão era então dividido em duas classes com características econômicas bastante distintas: a dos samurais e a do povo ou burguesia. Essas características que distinguiam as duas classes se refletiam no teatro de bonecos, ora apresentado com grande austeridade, ora com muito luxo.

“Chikamatsu” mostrava a crueldade humana sem censura, mas ela era mais aceitável através dos bonecos. Eles possuíam também a função de distanciamento, principalmente quando os temas eram de conteúdo diretamente social. Seu tema principal era a emoção do povo e sua dramaturgia trazia nas tragédias burlescas, pela primeira vez no Japão, o tema dos dramas humanos.

Ele mostrava de forma sutil que as causas do drama humano não estavam em função do destino transcendental, mas eram o resultado da situação econômica, social e/ou psicológica da personagem. As desgraças mostradas eram mais que conseqüências de um sistema feudal atroz ou culpas carregadas da vida antecedente. Ele mostrava dramas como o de um filho que se voltou contra a tirania de um pai - isso dentro de uma sociedade patriarcal - ou dos conflitos de uma mulher adúltera e sua infelicidade matrimonial.

A conscientização das diferenças sociais, impostas por uma sociedade de classes é revelada por “Chikamatsu”. Ele percebeu que o boneco seria mais adequado para expressar algumas idéias contrárias à ordem vigente. Seus textos foram escritos para personagens muito ágeis e bonecos manipulados por um só bonequeiro.

Mas após sua morte, outras técnicas foram desenvolvidas com bonecos maiores e mais pesados, que exigiam movimentação mais lenta e um texto menos lépido, quase sem palavras até tornar-se o “bunraku” conhecido atualmente. Como mostra a imagem a seguir, o “bunraku” apresenta uma manipulação à vista, com manipuladores vestidos de preto, sobre um fundo de cenário, na maioria das vezes também preto. Tradicionalmente o mestre vem vestido em roupas cerimoniais coloridas, enquanto os outros manipuladores (aprendizes), usam o preto. O mestre move a cabeça do boneco e os outros movimentam as mãos e os pés.

Houve um momento no Japão, no qual os bonecos interessavam mais pelas novidades técnicas do que pelo seu conteúdo. Desta forma, algumas peças originalmente de teatro de bonecos, passaram a ser adaptadas para o “Kabuki” – o teatro de atores.

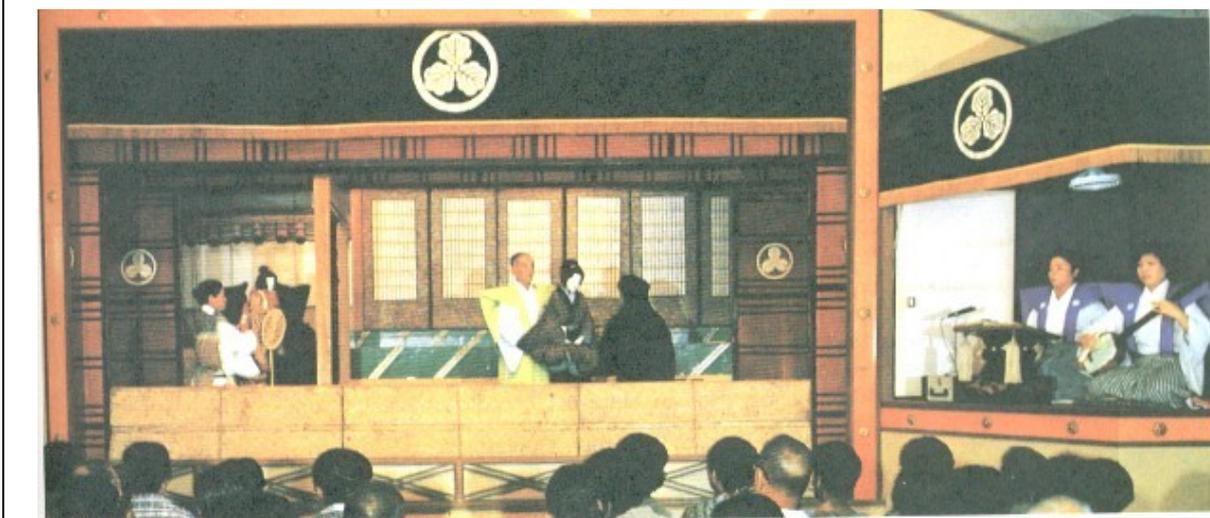
No início do século XIX, surgiu “Uemura Bunrakuken”, o novo talento em teatro de bonecos, que transformou “Osaka” num centro de teatro de bonecos, renovando o interesse por esta arte. Ele fundou um teatro que continuou com a família por quatro gerações, quando em 1926 um incêndio o destruiu, e foi reaberto

somente em 1946. Até hoje o teatro de bonecos do Japão aparece associado ao nome “bunraku”.



Imagem do “Bunraku”,
Postal “Chuwa Printing” Japão,
ilha de “Awaji” e imagem
panorâmica do espetáculo de
“Bunraku”.

Foto cedida pelo Consulado do
Japão em São Paulo
(da Obra de AMARAL :1996)



O teatro de bonecos é considerado popular, em comparação com o teatro “Nô”, um teatro de elite e somente com atores. Enquanto o teatro “Nô” apresenta gestos comedidos, quase imperceptíveis, o “bunraku” exagera na gestualidade. Para expressar tristeza, no teatro “Nô” o ator faz um leve gesto com a cabeça e no “bunraku” o boneco grita, soluça e faz movimentações que podem durar até cinco minutos somente nisso.

O “bunraku” atualmente é apoiado financeiramente pelo governo japonês. Este tipo de espetáculo popular passou a ser apresentado em espaços cada vez menores. O “bunraku” exige muitos anos de treinamento para atingir a precisão e

sincronia de movimentos – cerca de dez anos de aprendizado em cada etapa do corpo do boneco, que tem de 3 a 4 pés de altura e pesa de 6 a 20 quilos – o que confere vida ao boneco.

O titeriteiro principal chama-se “omo-zukai”: é ele que movimenta o quadril e segura a haste do pescoço. Enquanto sustenta o peso do boneco, utiliza os dedos restantes da mão para manipular os fios que movem os olhos, a boca, e a sobrancelha. Sua mão direita é utilizada para mover o braço direito do boneco.

O braço esquerdo do boneco é manipulado pelo “hidari-zukai” que desempenha o papel de assistente. Precisa trabalhar em sintonia com o “omo-zukai” observando a direção da cabeça do boneco e determinando a posição do braço esquerdo de acordo com essa direção.

As pernas do boneco são manipuladas pelo “ashi-zukai”, que move os ganchos em forma de L, instalados atrás dos calcanhares para trás e para frente, para a esquerda e para a direita a fim de imitar os movimentos das pernas. Este trabalho é cansativo porque durante a apresentação o manipulador é obrigado a se manter oculto da platéia, pois assume uma postura inclinada. Há para todos os movimentos regras detalhadas e formas a serem seguidas e nenhum manipulador pode improvisar.

Mesmo sendo pequeno o número de artistas e de passarem por difíceis condições para atuarem no “bunraku”, ele permanece como uma das mais importantes formas de expressão teatral do Japão e do mundo.

Com a reabertura do Teatro Nacional de Tóquio, em 1966, o “bunraku” passou por um restabelecimento moderado. Há uma média de quatro performances em Tóquio e Osaka e um espetáculo móvel que percorre o Japão durante todo o ano. Apesar da audiência ser importante, o envelhecimento daqueles que trabalham nos bastidores - escultores de cabeça, fabricantes dos figurinos - e a falta de pessoas para substituí-los tornou-se um grande problema.

O “kabuki” também é um teatro popular, que se originou do “bunraku”, mas é um teatro de atores. O “bunraku” foi escola para os atores do “kabuki”. No entanto, o “kabuki” ganhou espaço e notoriedade e o “bunraku” passou a ser visto como um monumento cultural do Japão.

No Japão há outros tipos de bonecos além do “bunraku”. A palavra “jinzou ningen” existe desde a antiguidade e significa homem artificial. Os bonecos de madeira, “karakuri ningyou”, receberam uma grande influência dos relógios

mecânicos levados por missionários portugueses e se popularizaram durante o século XVI.

Embora estes bonecos não sejam títeres, eles apresentam características similares às marionetes, pois são movidas através de dispositivos mecânicos como: molas, água, ar, areia e mercúrio. Havia também, aqueles movidos à corda e espetos, recebendo o auxílio humano.

Tem-se notícia do “karakuri ningyou” desde o final da era “Heian” (794 -1192), e, em um conto do início do século XII há um registro de sua existência. No conto, um príncipe, vendo sua comunidade passar por uma grave seca, imaginou um grande boneco, carregando dois baldes de água, um em cada braço estendido que, com a ajuda de um mecanismo, num determinado momento, os virava.

Este boneco, “karakuri ningyou”, foi colocado numa plantação de arroz e os colonos, para vê-lo executar tal proeza, começaram a encher os baldes de água, e, assim, o príncipe conseguiu unir toda a população no ato de irrigar as plantações de arroz. Desde esta época, já havia também o “kiguu-shi” profissional, ou seja, o titeriteiro.

O universo dos bonecos “karakuri” cresceu no Japão, na era “Edo” (1601-1867), mais precisamente em 1662, quando “Oumi Takeda” criou o teatro de bonecos em “Doutonbori”, província de “Osaka”, que ficou conhecido como “Takeda Karakuri”. O “karakuri ningyou” pode ser dividido em 3 grupos: os “dashi karakuri”, “zashiki karakuri” e “shibai karakuri”.

O “dashi karakuri” era usado nos festivais em cima dos carros alegóricos. Evidentemente, tinham a simbologia de divindades e continuam sendo utilizados atualmente. No país todo, há mais de 200 carros alegóricos e mais de 600 bonecos desse tipo.

O “zashiki karakuri ningyou” era enviado de presente em comemorações especiais, principalmente pelos nobres e ricos comerciantes, por exemplo, no “hatsuzekku”²⁷ das filhas.

Apesar de ser um boneco, atraía a atenção de todos. Em princípio, eram extremamente caros, mas logo surgiram modelos mais populares. Um dos modelos mais conhecidos é a boneca que carregava o chá. Quando o chá era colocado na bandeja, ela começava a andar em direção à visita para servi-la.

²⁷ O “hatsuzekku” é o primeiro dia de “zekku”, dia 3 de março, onde se comemora o dia das meninas e dia 5 de maio, dia dos meninos.

O “shibai karakuri ningyou” era usado para divertir o povo, simplesmente exibindo as bonecas ou em peças de teatro conhecidas com “ningyou jyoururi” ou “bunraku”.

Este tipo de boneco estaria mais próximo dos atuais bonecos mecanizados, ou robôs. A imagem a seguir, mostra um antigo boneco que servia chá e o atual cachorro robô. Esta característica da mecanização talvez se dê pela região de “Aichi” – da qual o “Karakuri” é característico – ser uma área marcada pela industrialização.



Antigo “zashiki karakuri ninyou” que serve chá e atual cachorro robô. Imagem do site oficial do Consulado do Japão.

“Hanzo Hosokawa” também teve um papel importante no desenvolvimento dos bonecos mecânicos, com a sua obra “Karakurizui”, livro mais antigo do Japão sobre o assunto, com explicações em detalhes sobre o sistema de funcionamento dos “karakuri ningyou”. Na época, não existia nenhum outro manual do gênero no mundo, criando máquinas com forma humana.

No século XVIII um artesão criou um boneco feito de madeira para ser vendido como “souvenir”. Este boneco foi denominado de “Kamo”, em homenagem a um templo da cidade. Nesta cidade existem ainda muitas bonecas famosas pelos trajes suntuosos. Já em “Fukuoka” se fabricam as bonecas “Hakata” há mais de um século. Elas são moldadas em argila e se caracterizam pelos traços finos, detalhes e cores usadas. Na região Nordeste há as bonecas feitas de madeira, “Kokeshi”, com o dorso cilíndrico decorado com pinturas e a cabeça redonda com feições infantis.

Existem também os bonecos “Gosho” que são figuras de bebês homens roliços, pele muito clara, cabeça grande e carregam um peixe. Antigamente eram dados pelo imperador japonês para os lordes que contribuíam com o governo e acabaram se tornando símbolo de status, pois os que o recebiam faziam questão de colocá-lo no local mais visível da casa para mostrar que haviam colaborado com o imperador. Hoje a tradição mudou um pouco e agora as famílias que recebem um dinheiro de importância elevada agradecem com um “gosho”.

1.4– O UNIVERSO DO RISO E DA COMICIDADE POPULAR

No Ocidente, o teatro de bonecos é uma expressão do povo, ligado à pantomima e à improvisação e por isso, quase sem registro escrito. Posteriormente, atingiu também o público teatral erudito, com texto escrito e com predomínio da técnica, nos séculos XVIII e XIX. E, no século XX surge ligado a pesquisas do gestual e da expressão plástica. Contrariamente ao Oriente, o teatro de bonecos no Ocidente, não mantém relações diretas com o sagrado, reflete a busca do homem em si mesmo, em sua realidade terrena, suas relações e conflitos sociais, embora mantenha algumas atitudes muito próximas aos impedimentos e comportamentos especiais que se manifestavam no Oriente.

O teatro de bonecos no Ocidente está ligado aos atores cômicos do teatro popular grego e romano. Os “mimos dóricos”, na Grécia, ridicularizavam lendas e deuses, era um teatro rude, mas com grande apelo popular. Alguns atores mímicos se apresentavam com pequenas figuras controladas por fios e roldanas. Ana Maria Amaral²⁸ cita “Potheinos”, um bonequeiro tão famoso que chegava a lotar o grande teatro de Dioniso com suas apresentações.

A relação do teatro de bonecos com os mimos gregos está na ação, colocada acima do texto, e na da habilidade do ator – as acrobacias e mímicas eram mais importantes para os mimos. E, o uso da máscara que ressaltava o gesto em detrimento do ator.

Destas “Fábulas Atelanas” de Roma desenvolveu-se um teatro com personagens-tipos como “Dosseniu”, “Pappus”, “Buccus” ou “Manducus”, que seriam

²⁸ In. AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos objetos. São Paulo : Edusp, 1996.

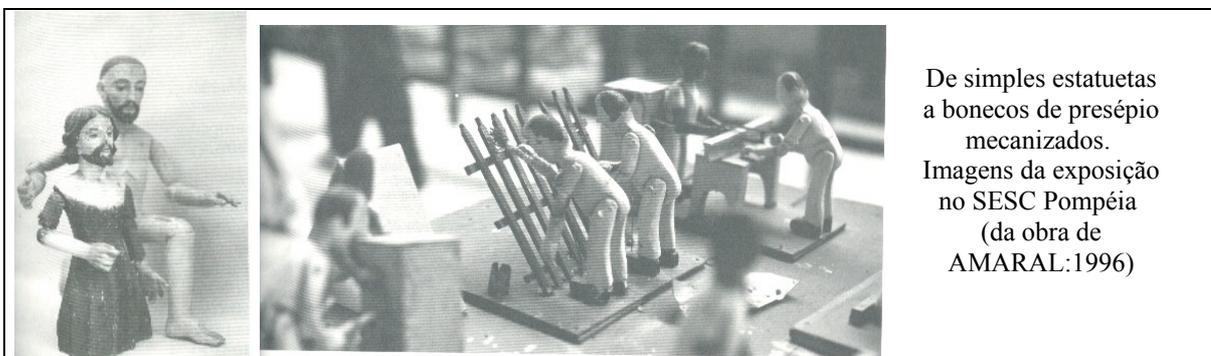
a formação das personagens da “Commedia Dell’ Arte”, que por sua vez se transformaram nas personagens do teatro popular europeu.

No período medieval, surgem os primeiros dramas religiosos fundados no cristianismo. O declínio da civilização grega não causou o fim dos mimos, que se mantiveram percorrendo vilas e cidades até o século XVI. Era uma espécie de circo menor, com a presença de alguns bonequeiros, que atuavam nas vilas e praças sem autorização da Igreja, mas também eram convidados a fazer personagens que simbolizavam o mal, em dramas bíblicos, vinculadas à Igreja.

No século XVII, as imagens de santos passaram a ser construídas com articulações, podendo formar quadros vivos. Com o passar do tempo, as articulações foram aperfeiçoadas e as imagens ganharam movimentos manipulados por fios e varetas – recurso já utilizado em templos egípcios e romanos. Eram imagens articuladas, que moviam a boca e davam a impressão de falarem. Os sacerdotes, ocultos por trás das imagens, manifestavam assim a palavra de Deus.

Daí teria surgido a palavra “Marionnette”, para designar as pequenas imagens da virgem Maria, que passaram a ser personagens de quadros vivos e presépios, na França. Assim, de personagens estáticos, esses bonecos ou estátuas passaram a ser personagens animados, tanto nas representações bíblicas, quanto nas profanas brincadeiras.

Isto se popularizou de tal forma, que os primeiros espetáculos de teatro de bonecos popular, tanto na Europa como no Brasil, são atribuídos ao presépio que descreve o nascimento de Cristo, com figuras mecanizadas, feito pela primeira vez por São Francisco de Assis, na Itália.



Na Inglaterra do século XVI, quando os teatros foram fechados, o teatro de bonecos passou a ser a única forma de lazer permitido ao povo após os ofícios religiosos. Estes espetáculos de bonecos continuaram atuando por serem considerados

inofensivos, devido à semelhança com o boneco de brinquedo. Assim, ganharam popularidade, mas à medida que se tornavam conhecidos, passaram a despertar a desconfiança dos puritanos, que questionaram se a impureza dos bonecos seria igual a dos atores. Histórias bíblicas também eram representadas, mas o povo ia a esses espetáculos para se divertir.

A cultura popular na Idade Média, segundo “Bakhtin”²⁹, apresenta o riso como expressão de concepção do mundo, e a ligação indissolúvel do riso com a liberdade. Trata-se evidentemente, de uma liberdade relativa, em que o riso emergia dentro das fronteiras efêmeras das festas e ritos.

Esta liberdade utópica era constituída justamente por estas interrupções provisórias do sistema oficial; que por sua vez, via-se forçado a fazer concessões às festas, aos elementos que permitiam um comportamento diferenciado do cotidiano e que compunham um universo popular não-oficial, marcado pelo riso. A liberdade do riso atuaria também como um grande censor interior, domando o medo individual do sagrado, do poder e da autoridade.

O mundo do riso e da comicidade populares consiste em uma reação às formas religiosas e feudais da época, manifestando-se em três maneiras: nos ritos e espetáculos; nas obras cômicas verbais; nos gêneros de vocabulário familiar e grosseiro.

O riso conseguiu formar um espaço não-oficial, mas quase legal, que tinha nas festas populares, com suas imagens e temas particulares, os principais difusores de sua concepção de mundo. Este riso era festivo e coletivo: o povo não se excluía de tornar-se objeto do riso. No entanto, a questão fundamental do riso e do gênero cômico, denominado “realismo grotesco” por “Bakhtin” é o seu caráter ambivalente e positivo.

“Bakhtin” diz que o povo não nutria um caráter crítico, consciente e deliberadamente oposicionista, pois participava igualmente tanto da vida oficial, quanto da carnavalesca. Assim, ao lado das paródias dos cultos religiosos, tinha-se a aceitação sincera do mesmo, ambos coexistindo nas consciências populares.

O teatro na Idade Média contou com a participação intensa do povo, com as críticas e o riso criando uma intersecção entre Autos, Moralidades, Mistérios e a “Commedia Dell’ Arte”. Assim, é possível encontrar semelhanças entre as malévolas

²⁹ Cf. BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais. São Paulo : Hucitec: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

e perturbadoras personagens da “Commedia Dell’ Arte” e os diabos dos dramas religiosos.

Segundo Ana Maria Amaral, há uma relação direta entre a “Commedia Dell’ Arte” e o teatro de bonecos do Oriente, ou seja, que a mímica teria decaído no Ocidente, mas sobrevivido no Oriente através da personagem do teatro de sombras “Karagoz”. E seria desta mímica oriental a origem da “Commedia Dell’ Arte”. Isto se reforça, quando após a queda de Constantinopla, a personagem “Karagoz”, assim como vários outros artistas e sábios, migraram para Veneza. Isso explicaria também, as semelhanças entre o herói popular turco e “Pulcinella”.

“Karagoz” seria um homem simples e pobre, que ao invés de trabalhar, contava piadas e divertia os colegas. Desta forma, teria despertado a ira do seu empregador e numa briga teria sido assassinado. Após sua morte, teria retornado em forma de sombra, ainda contando histórias e divertindo o povo, mas assustando seu antigo empregador. Esta personagem característica da Turquia, apresenta semelhanças com várias personagens cômicas populares, inclusive às personagens do mamulengo brasileiro: brincalhão, zombeteiro, homem do povo, brigão, etc.

As personagens da “Commedia Dell’ Arte” teriam feito muito sucesso, mas “Pulcinella” teria conseguido o reconhecimento do público somente após tornar-se boneco. Então, infiltrou-se em toda a Europa, e no continente americano. Na França virou “Polichinelle”; de lá foi levado à Inglaterra, onde se tornou “Punch”. Os temas ainda eram bíblicos, mas livremente interpretados. A imagem a seguir, mostra o característico títere turco e “Pulcinella”, sua “adaptação” ao Ocidente.

“Bakhtin” argumenta que houve uma mudança de postura diante do fenômeno do riso com a monarquia absoluta do século XVII. O racionalismo cartesiano e o classicismo expurgaram a ambivalência do grotesco, cuidando para que os gêneros elevados de expressão não sofressem influencia do cômico popular.

A partir daí, o riso deixou de ser visto como expressão de concepção do mundo e de apresentar as qualidades de verdade, importância e valor. Podia referir-se apenas aos aspectos parciais e sem valor, tornou-se o “riso solto”. A obscenidade tornou-se estritamente sexual: as grosserias conservaram apenas aspectos negativos, humilhando o destinatário. Os demais elementos do cômico e da praça pública sofreram as mesmas transformações, ou seja, foram amputados do todo, o

“baixo corporal absoluto”³⁰ é referendado sem comportar o sentido ambivalente e regenerador e por isso, perdendo seu verdadeiro sentido. Estabeleceram-se formas reduzidas do riso, como o humor, a ironia, o sarcasmo – que evoluíram e se tornaram componentes estilísticos dos gêneros “sérios”.



Da mesma forma, o teatro de bonecos passou por ajustes para ser cooptado pelas elites e tornar-se um gênero “sério” na Alemanha, na Áustria, na França. Era um teatro erudito ligado à elite artística e geralmente eram utilizados fios na manipulação. Textos de “Goethe”, “Shakespeare” e “Molière” eram representados, e Haydn, por exemplo, deixou cinco operetas para marionetes. No entanto, as preocupações excessivamente literárias e elitistas, fizeram o teatro de bonecos perder seu encantamento. Diante deste novo cenário e do perigo de perder seu meio de sobrevivência, bonequeiros abandonaram os salões e passaram a se apresentar nas ruas, praças e feiras, retomando o caráter essencialmente popular do teatro de bonecos.

Foi como meio de sobrevivência que o teatro de bonecos europeu teve seu maior desenvolvimento e ganhou popularidade. As histórias passaram a ser breves,

³⁰ O “baixo corporal absoluto” está relacionado com a transferência ao plano material e corporal, de tudo que é elevado, espiritual e abstrato. Esta degradação do sublime tem um sentido topográfico: alto é o céu, baixo é a terra. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com ela, pois, a terra é o princípio da absorção: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se, matando e dando a vida, só agora uma vida refeita, melhorada. Assim, possui um caráter ambivalente, ou seja, é positivo e negativo, é negação e afirmação, é destrutivo e regenerador. In. BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais. São Paulo : Hucitec: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

com a intenção de chamar a atenção dos passantes. A razão que fez de “Punch” um teatro itinerante foi unicamente econômica e pelo mesmo motivo começara a surgir bonequeiros que trabalhavam sozinhos. Com uma mão mantinham em cena o protagonista – sempre “Punch” – e com a outra mão passavam as outras personagens.



Pintura de Benjamin Robert Haydon, 1829, retratando um espetáculo de “Punch”.
Ao lado, “Punch” numa apresentação do Prof. Alexander durante o Festival de Londres, 1979.
(Imagens da obra de AMARAL : 1996)

Esta mudança exigia muita habilidade técnica e grande capacidade de improvisação. Também era necessário estar muito atento às reações do público, e até mudar o argumento conforme a platéia. Os bonecos de luva eram mais adequados a essas exigências que os de fio, que foram sendo abandonados. Com o tempo “Punch” ganha uma esposa, “Judy”, um filho e um cachorro e representam as problemáticas do relacionamento entre homem e mulher. Ele sozinho dramatiza a luta contra a ordem estabelecida, onde sua própria violência irracional não colabora para melhorá-la.

A 14ª Edição do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos trouxe o espetáculo “Rutinas”, do espanhol Eugenio Navarro. Este é um espetáculo baseado no repertório “clássico” do “Punch”, com filho sendo jogado fora, namoro e pancadaria.

Quando “Punch” alcançou a França, tornou-se “Guignol”. Alguns autores dizem que “Guignol” teria substituído “Polichinelle” e que o nome teria vindo da expressão “C’est guignolant”, que significa “é estranho, engraçado”; outros, que ele seria originário da Itália.



Quatro cenas de “Punch and Judy”, in: Aunt Louisa’s National Album, 1870
(Imagem da obra de AMARAL:1996)

Eugênio Navarro mostrando às crianças a estrutura e os bonecos da peça
“Rutinas”, após o espetáculo no 14 FETB.

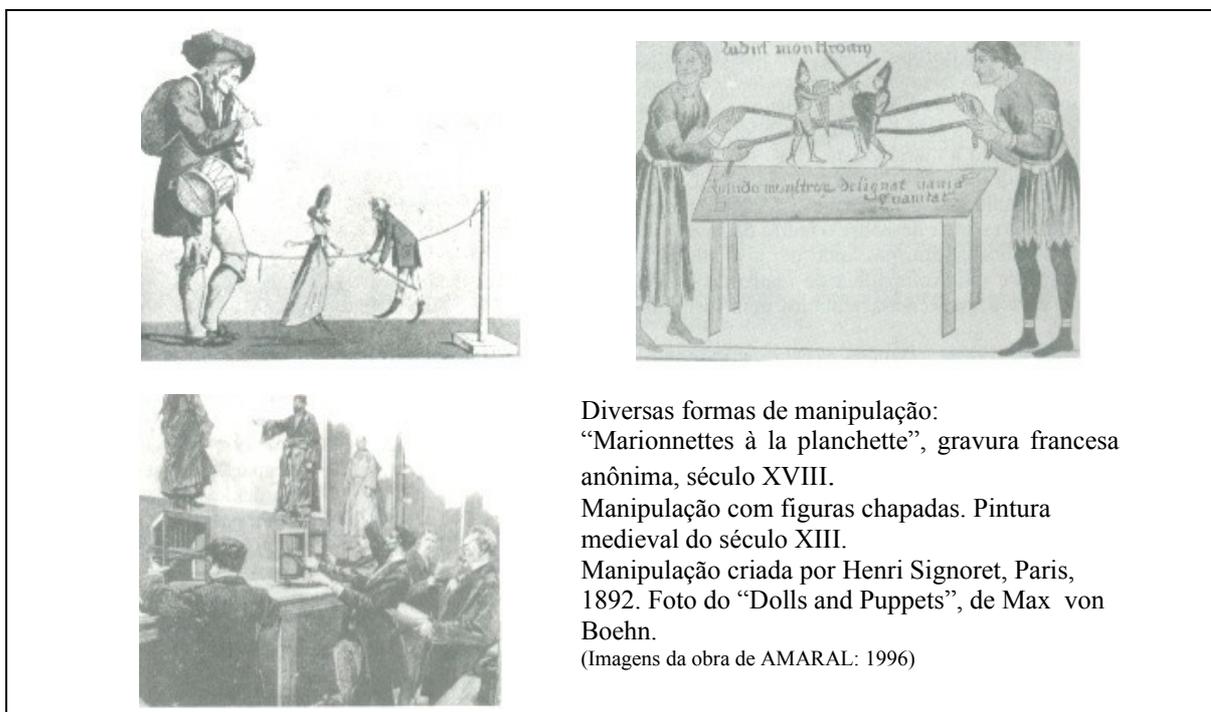
(Foto do acervo particular de Ana Paula Cruz).

Este teatro não era para crianças, mas elas também se divertiam com ele. Conta-se que teria havido um bonequeiro, “Mourguet”, que teria criado um “Guignol” como um homem do povo, pronto a ajudar os amigos, fanfarrão e ignorante, defensor dos fracos contra os poderosos, mas sem preocupação moral. Tempos depois, teria surgido Pierre Rousset, que levou “Guignol” para os salões e cafés literários, adaptando-o ao gosto burguês e dando caráter moral às histórias. Do espontâneo, satírico e rude “Guignol” das praças, passou a ser instrumento de boas maneiras, com refinamentos e moralidades. Posteriormente na França, como em outros países passou a ser confundido com recreação infantil, e associado à idéia de teatro pedagógico.

Houve também, na França, um teatro de bonecos artisticamente elaborado, o “Théâtre des Amis” de George Sand e seu filho Maurice Sand, com bonecos e figurinos ricamente trabalhados. No café “Le Chat Noir”, Séraphin Dominique criou um teatro de sombras chinesas, apresentado a toda elite literária de Paris.

E assim, foram surgindo apresentações com preocupações filosóficas, de reviver textos literários, deixando o caráter popular e preocupado em estabelecer uma forma “cultura” para o gênero. Porém, no final do século XIX, os espetáculos de

teatro de bonecos foram perdendo essas preocupações e enfatizando a técnica. A mecânica tornou-se mais atraente que a arte em si.



Surge ainda, um espírito de concorrência e ciúme, no qual cada profissional torna-se um guardião dos segredos de confecção e manipulação, chegando a trancar cenários e bonecos e isolar bastidores.

No século XX, no entanto, algumas modificações começam a surgir. Novos teatros são abertos e o teatro de bonecos de forma tradicional volta a acontecer, só que com temáticas que perturbam e levantam questões sociais. O teatro de Java passa a influenciar fortemente a Rússia. Na Tchecoslováquia, o teatro de bonecos clandestino, conhecido como As Margaridas, serviu para animar os combatentes e passar informações.

Em 1929, criou-se em Praga, a mais antiga das organizações teatrais, a UNIMA - “Union Internationale de la Marionnette” - uma união internacional reunindo



bonequeiros do Ocidente e Oriente. Surgem assim, os primeiros intercâmbios e busca-se dissolver o espírito individualista; espetáculos são montados ao ar livre, sem a intenção de isolar os bastidores.

Os países socialistas apoiaram o desenvolvimento do teatro de boneco, pela sua força social e educativa. Surgiram companhias estatais e na Europa, a partir da segunda metade do século XX, o teatro de bonecos começou a renascer. Enriquecido tecnicamente com a junção de várias técnicas num mesmo espetáculo, com uma tecnologia moderna aliada à tradicional e materiais industrializados trabalhados com processos de confecção antigos, com iluminação especializada e equipamentos de sonorização, dão nova imagem e amplitude ao teatro de bonecos.

Houve também, um retorno às formas antigas, dramatizações em estilos ritualísticos e fortemente imbuídos de religiosidade, aproximando-se bastante do teatro de bonecos da China da Idade Média.

Através das novas mídias, como cinema e televisão, o teatro de bonecos passou a invadir outras dimensões da vida social e continuou atuando nos parques, com palcos portáteis como “Guignol”, “Punch” e “Karagoz”. Alguns poemas épicos continuaram sendo apresentados sob a influência do “bunraku” japonês. Todas essas manifestações, já fundidas com o teatro de atores e com a mímica, criaram na atualidade o espaço do teatro de animação.

1.5 – O MAMULENGO

O teatro no Brasil teve início com os jesuítas, cerca de cinquenta anos após o descobrimento do país. Os primeiros grupos de missionários jesuítas que desembarcaram no país contaram com a presença do Padre Manoel da Nóbrega e do Padre José de Anchieta, entre outros sacerdotes.

É sabido que os jesuítas recebiam ensinamentos de técnicas teatrais, que seriam utilizadas para a educação religiosa. No Brasil, utilizaram esses conhecimentos e mesclaram elementos da cultura indígena aos ensinamentos religiosos. Então, máscaras, pinturas, anjos e flores nativas, santos e bichos, demônios e guerreiros, além de figuras alegóricas, como o “Temor a Deus” e o “Amor de Deus” juntavam-se e resultava num espetáculo catequético.

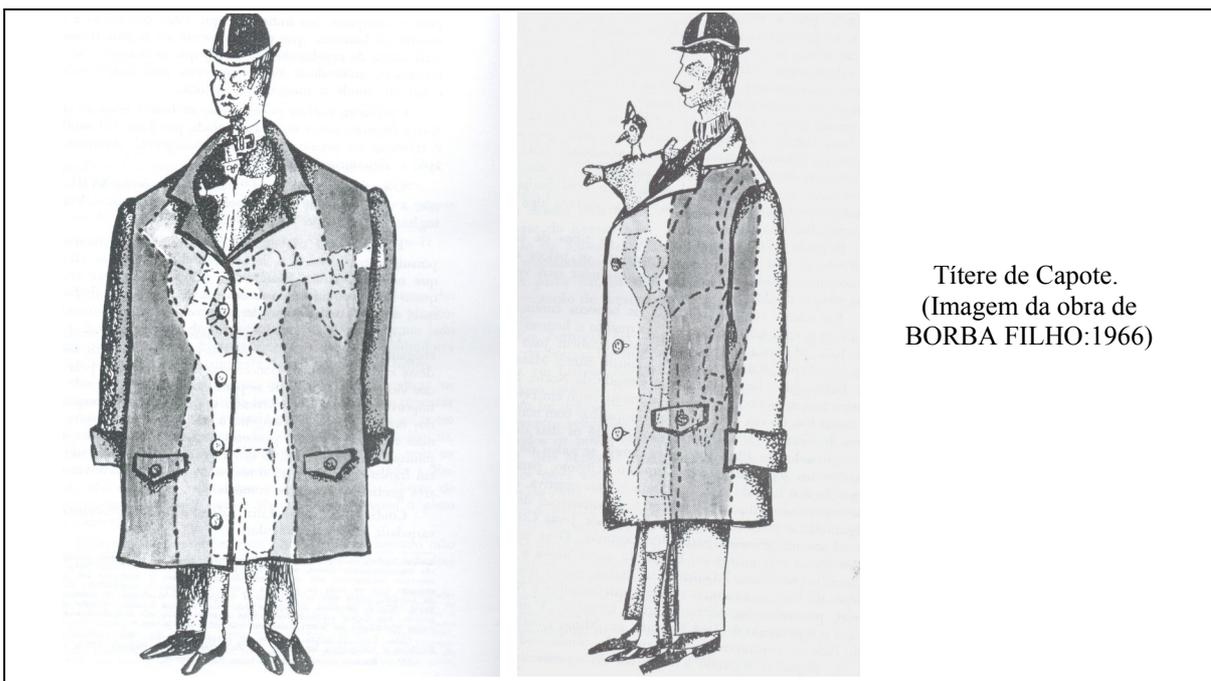
A partir de 1557 iniciou-se uma incessante atividade teatral praticada não só pelos jesuítas e indígenas como também pelos próprios colonos, seduzidos pelas mensagens moralistas e pela beleza dos eventos, que eram realizados em datas festivas e ocasiões especiais.

Mas, é somente no século XVIII, que passa a haver na capital da colônia uma intensa atividade de teatro de bonecos propriamente dita, também chamada de teatro de bonifrates. Nesse momento, já eram conhecidos três tipos de teatro de bonecos: títeres de porta, títeres de capote e ópera de títeres.

O títere de porta era apresentado numa porta aberta, na qual era colocada uma colcha, dividindo-a em duas partes. Na parte superior, que é o vão, seria a boca de cena, de onde o boneco surge, animado pelo bonequeiro escondido na parte inferior da porta, coberta pela colcha; não havia cenário e fora da porta, uma pessoa tocava sanfona ou rabeca. Era assistido pelo público passante e aqueles que se reuniam especialmente para ver a apresentação. Tanto pessoas do povo, quanto pessoas de maior prestígio social assistiam a esses espetáculos.

Os títeres de capote eram ambulantes e andavam pelas feiras, igrejas, festas, enfim, lugares de grande movimentação. Esses atores de improviso misturavam-se aos vendedores ambulantes e mendigos. A boca de cena era feita a partir do capote do bonequeiro, traçado de ombro a ombro, em linha horizontal, formando um espaço para movimentação do boneco.

O boneco ficava escondido nas pregas da capa, que ia até os joelhos do homem-palco e nela se escondia um menino que manipulava o boneco. O homem-palco atuava também como músico, tocando uma viola, que nem sempre o capote dissimulava.



Na parte baixa da cidade do Rio de Janeiro estavam os “melhores” títeres. Eles eram, ao contrário dos primeiros, noturnos e se apresentavam numa sala, por isso eram chamados de: a ópera de títeres. Essa diversão tão popular na capital da colônia estendeu-se por todos os centros populosos do país.

Após este período há poucos registros do teatro de bonecos no Brasil. O teatro de bonecos característico do país é o “Mamulengo” que é, na maioria das vezes, realizado com bonecos de luva com a cabeça e as mãos ocultas. Alguns autores dizem que este nome surgiu da forma de manipulação do boneco, que exigiria uma “mão molenga”. A forma tosca dos bonecos esculpidos em madeira, ou modelados em massa é herança do artesanato do artista caboclo. No entanto, esse teatro é característico da região nordeste e norte do país, havendo diversas influências técnicas e culturais nas demais regiões.

Os mamulengueiros são chamados também de “brincantes”. Assim, na apresentação dos espetáculos se vai “brincar” mamulengos. O mamulengo não apresenta divisão de idade, mas conforme a noite vai caindo a pancadaria e as recorrências aos temas eróticos vão aumentando; aí saem primeiro as crianças, depois as mulheres e no final, ficam somente os homens. Segundo Hermilo Borba Filho³¹ esse teatro seria a expressão popular, na qual o boneco é a personagem integral, mas o público é o elemento atuante.

O “Mamulengo” teria sido introduzido em Pernambuco, fortemente ligado ao boneco europeu e às temáticas do catolicismo alegórico da Idade Média, mantendo fortes características da comichidade popular, conforme mostrada por Bakhtin.

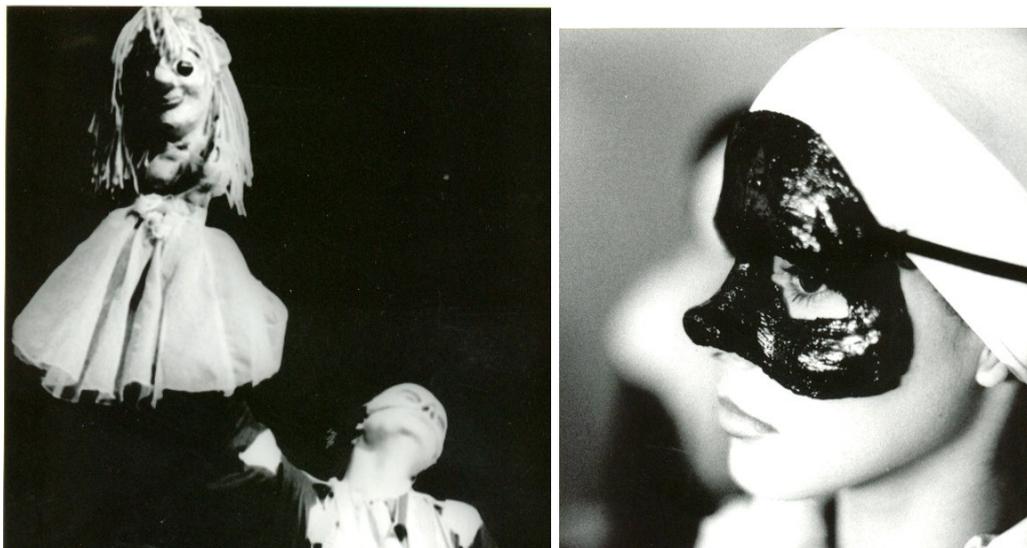
É um espetáculo baseado na livre improvisação do bonequeiro, que muitas vezes atua também como ator. Isto é, o bonequeiro sai detrás da empanada³² e vem à frente do público, assumindo momentaneamente a mesma personagem do boneco. Mas não há inversão de papéis, pois o bonequeiro somente continua a cena como se fosse o boneco, que por sua vez permanece imóvel na mão do bonequeiro, sem vida: é como se ele não estivesse ali. Não há uma inversão de manipulação, somente de posição, e isso dura somente alguns segundos, com o boneco retornando à cena, e o bonequeiro novamente escondendo-se atrás da empanada.

³¹ Cf. BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. São Paulo : Cia. Nacional, 1966.

³²

Empanada é a estrutura cênica que esconde o bonequeiro mostrando somente o boneco: também é chamada de palquinho ou tenda.

A imagem a seguir é do espetáculo “As aventuras de uma viúva alucinada”, do grupo curitibano Mamulengo Beija-flor, e retrata justamente este momento em que a atriz deixa o boneco e assume a cena como personagem, retornando logo em seguida à sua posição.



Espectáculo de Mamulengo “As aventuras de uma viúva alucinada”, do grupo curitibano Mamulengo Beija – Flor, com texto de Mestre Ginú
(Fotos do acervo particular de Ana Paula Cruz)

No espetáculo de mamulengo, primeiro entram os bonecos de dança, que são de vara ou luva e vara, fazendo estripulias, dando cambalhotas, rebolando e expelindo gases provocando as primeiras gargalhadas, e devolvendo aos mamulengueiros a satisfação do brincar.

As personagens são tipos bem conhecidos no lugar: moças, soldado, compadres e palhaço, os bonecos alongam e encolhem o pescoço num movimento pervertido. A figura do diabo é marcante. A personagem principal geralmente é Benedito ou Mané, um homem comum, que sempre tem que fazer um grande reboiço para se dar bem. Esses espetáculos podem ter a duração de uma a quatro horas.

A arte do mamulengo concentrou-se nas regiões norte e nordeste do país. Em Olinda a característica do boneco é ser gigante. No carnaval, eles passeiam pelas ruas, dando tapas nas pessoas.

Outra personagem que povoa as feiras e praças é o boneco ventríloquo. Malcriado, contestador e irreverente esse boneco foi muito usado por vendedores



Os bonecos de dança, que aparecem logo nas primeiras cenas, esquentam o espetáculo. A figura do diabo já é esperada. Ele vem para levar todos com eles, a viúva e seus filhos e somente o Professor Tiridá, poderá salvá-la. Imagens do espetáculo de Mamulengo “As aventuras de uma viúva alucinada” (Fotos do acervo particular de Ana Paula Cruz)

ambulantes, charlatões de grande credibilidade popular, que contavam com o boneco para prosperar em seus negócios.

Tudo isto compõe a complexidade do universo do teatro de bonecos brasileiro, sempre renovado pela cultura popular.

Embora, não seja comum ter “mestres” mamulengueiros fora do nordeste, algo semelhante a este processo acontece também em outras regiões do Brasil. Como também não há universidades ou escolas de formação de bonequeiros, este

conhecimento é sempre passado através de uma certa convivência com bonequeiros e um certo apadrinhamento, pois é um círculo restrito, no que tange ao ensinamento.

Um mamulengueiro característico é um artista popular, um homem do povo, que representa com seus bonecos, o homem do povo. O mamulengo centra seu espetáculo no riso, que vai medir o grau de envolvimento com a platéia. Os “mestres” são quase sempre analfabetos, muitas vezes, sem nunca ter freqüentado escola, muito menos escolas de arte. Eles levam os bonecos a grandes distâncias, o que financeiramente não lhes dá retorno, mas que atinge um grande público.

Gonçalves Santos³³ diz que os mamulengueiros são homens com sabedoria adquirida no “saborear permanente de suas próprias experiências”, e é nos embates da vida difícil do povo nordestino que eles se inspiram tornando os espetáculos e a manipulação extraordinários.

Um dos mamulengueiros mais famosos foi o Doutor Babau, que exerceu bastante influência nos titeriteiros – outro nome característico da região – que o sucederam. O sucessor de Babau foi Cheiroso. A Revista Mamulengo (1977) mostra-o como um homem magro, muito alto e feio e seu apelido veio de fabricar cheiros (perfumes): essências baratas extraídas de flores e vendidas em frasquinhos para pessoas do povo. O Mestre Cheiroso foi até a década de 40 o mais expressivo mamulengueiro do nordeste brasileiro. O sucessor de Cheiroso foi Mestre Ginú, que se tornou famoso pelo seu personagem principal: o professor Tiridá. Essa personagem foi a mais famosa do Recife. Mas Ginú tinha uma criação prodigiosa, e não parou de criar.

Mestre Ginú movia, sozinho, seus bonecos. Ele tinha a capacidade de fazer três vozes diferentes, ele esculpia, pintava e vestia seus bonecos. Trabalhou cinqüenta anos com teatro de bonecos e de seus dez filhos, somente três seguiram sua profissão. Até o início da década de 70, Ginú mostrou sua melhor forma, exibindo com destreza seu estilo inconfundível: as brigas de cacetes – talvez herança do “Punch” inglês; os chamados “Deus-me-perdoe” e os “marmelório-no-lombório”, formando uma dança de pancadarias.

³³ Cf. SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: um povo em forma de boneco. Rio de Janeiro : Funarte, 1979.

Mestre Ginú tinha orgulho de sua profissão, mas se recusava a ensinar, para ele todos deveriam aprender sua arte pela própria experiência como titeriteiro. Mestre Ginú morreu em 1977, na mais profunda miséria e esquecimento.

Arinaldo José de Oliveira e Natanael de Oliveira, filhos de Ginú, tornaram-se mamulengueiros. Arinaldo ficou conhecido como Capitão Jatobá e brincou durante muitos anos as farsas e comédias encenadas por Mestre Ginú. Tal qual o pai, também esculpia, vestia e pintava seus bonecos. Faleceu, em 1975 de pneumonia, em Curitiba, quando veio à cidade fazer uma apresentação.

O outro filho de Ginú, Natanael de Oliveira, ficou conhecido como Capitão Anastácio, nome também de seu boneco principal. Desenvolveu seu trabalho sem ter conseguido a aprovação do pai. Outros mamulengueiros famosos executaram com amor o trabalho de Natanael, como: Mestre Zé Vina, Mestre Luiz da Serra, Mestre Sólon, Mestre Otílio. Com eles também ficaram famosos outros artistas populares como o Tocador Mateus (que tocava fole de oito baixos). Existem tocadores de outros instrumentos, acordeon, triangulo, ganzá, zabumba, formando um coro que canta em uníssono ou a várias vozes, juntamente com o espetáculo.

Assim como o teatro de bonecos na Idade Média deveria apresentar o que a Igreja permitia, o mamulengo também sofreu repressão no período da ditadura militar no Brasil.

Por volta de 1964 o mamulengo, por aglutinar uma grande massa popular e propagar idéias consideradas subversivas, como exagerada referência ao sexo e humor ácido, foi atingido. A partir daí, na zona rural – que era o público predominante do mamulengo – criou-se uma paranóia a respeito do comunismo, e o mamulengo sobreviveu fazendo concessões morais e políticas, onde a figura do diabo foi posta como comunista.

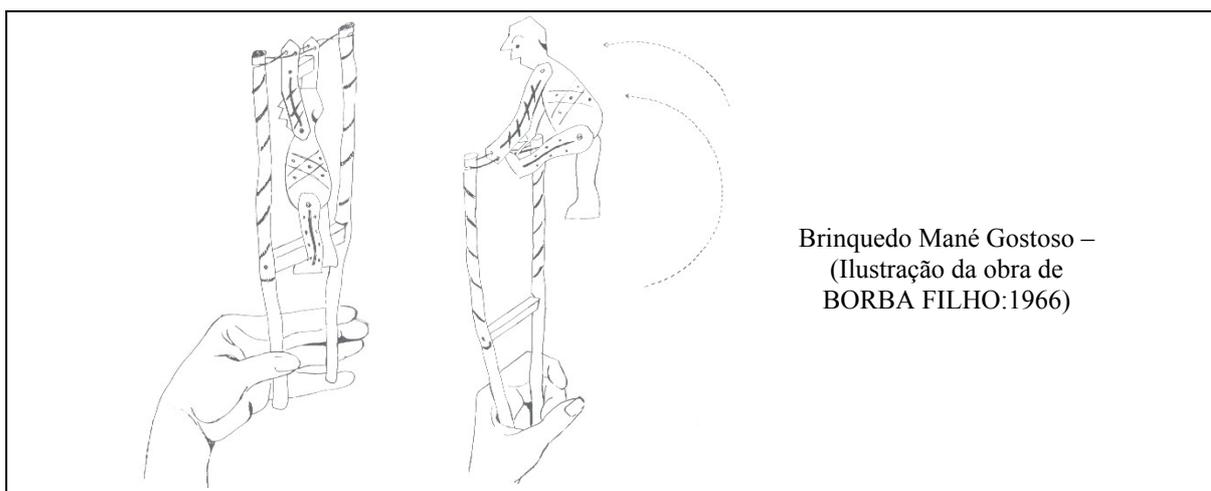
Gonçalves Santos diz que uma das maiores dificuldades desta profissão é a falta de gratificação, tanto financeira quanto artística, dificultando a sobrevivência e estímulo à seqüência de novos mamulengueiros.

Alguns grupos de “Mamulengo” com destaque nacional, como o “Mamulengo Presepada”, “Carroça de Mamulengos”, “Circo Boneco e Riso” e outros mais têm proporcionado às crianças e adolescentes que vivem nas ruas dos grandes centros urbanos brasileiros uma oportunidade de convivência e de formação profissional por intermédio do teatro de bonecos e outras expressões artísticas de rua. O circo e o teatro têm forte apelo nos programas atuais de reabilitação social, conseguindo

reencantar crianças e adolescentes de rua ou em situação de risco, restabelecendo o vínculo social que se mostrava rompido.

O “Mamulengo” recebe também outros nomes: na Paraíba é conhecido como Babau; na Bahia, Mané Gostoso; em Minas Gerais e no Rio de Janeiro é chamado de João-minhoca; no Piauí e Ceará é Casimiro-côco; no Rio Grande do Norte é João Redondo e em São Paulo é Briguela.

Os “Mamulengos” podem ser divididos em três categorias: os humanos, os animais e os fantásticos. Os humanos são os apresentadores, o padre, os militares, as moças, os negros de briga, cangaceiros, entre outros. As personagens animais são numericamente reduzidas e nunca falam. A Cobra representa o Mal e o Boi representa o homem da região. Aparecem ainda burros, cachorros, onças, pássaros, jacarés, porcos, raposas e muitos outros. As personagens fantásticas derivam de assombrações que povoam as narrativas populares, como a Morte, os diabos, as almas e qualquer boneco que tenham a intenção de assombrar.



O “Mamulengo” tem também uma relação com o brinquedo chamado “Mané Gostoso”. É um boneco com movimento nas pernas e nos braços, que se agitam puxados por um cordão. Alguns autores dizem que é por semelhança à forma de manipulação do brinquedo “Mané Gostoso”, na Bahia, o mamulengo passou a ser chamado da mesma maneira.

O boneco brasileiro não apresenta grande complexidade no seu funcionamento e são feitos para terem grande durabilidade, por isso são na maioria das vezes, esculpido em madeira. No mamulengo o bonequeiro faz bonecos para si e para os outros. Quando ele dá um boneco a alguém, este boneco já possui nome

e é considerado um presente muito especial. Poucos são os bonequeiros que recebem um boneco de outro bonequeiro, especialmente quando se trata de um “mestre”.

Os instrumentos utilizados para esculpir os mamulengos são simples e reduzidos. O instrumento principal é a faca, auxiliada por uma serra-lixia. Muitas vezes o bonequeiro utiliza a forma que a madeira oferece, aproveitando-se das saliências e contornos para dela extrair o títere. Às vezes o boneco todo é feito em um bloco de madeira ou em partes ligadas umas às outras com cola e pregos ou tecido. Depois, ele é pintado e por último são confeccionados os figurinos e adereços.

Gonçalves Santos lembra mais uma vez, que os mamulengos, como originários da estatuária religiosa animada, assume a configuração de bonecos mecânicos como nos antigos presépios, até atingir suas formas atuais, profanas, onde o primitivismo artístico permanece como marca acentuada. É primitivo e figurativo, afastando-se do sentido de reprodução naturalista, aproximando-se da síntese da forma. Resulta mais numa transfiguração escultural que uma figuração de tipos.



Assim, a tendência natural do mamulengo é a abstração ou eliminação de peculiaridades da imagem natural, aproximando-se de uma forma que busca exprimir a essência ao invés de figurar. Nesse sentido, é possível observar uma certa esquematização das figuras humanas, que não possuem importância significativa. Alguns bonecos possuem uma simples composição visual ou de

personagem sem grande destaque, são esculpidos obedecendo a uma linha de produção em que a repetição seriada acontece com muita frequência.

O boneco já pronto, esculpido, vestido, pintado, trazendo todos os caracteres e adereços é a base material que oferece as sugestões, as possibilidades e, sobretudo as intenções que o bonequeiro lhe imprimiu, sinalizando o tipo a ser animado no espetáculo.

De simples objeto escultural, sem vida, estático, o boneco é levado à cena pelo mamulengueiro, onde se transforma por completo. De ser passivo passa a ser considerado uma criatura independente, com vida própria. Já não é mais madeira, tecido ou papel e sim outra matéria, um novo ser, que ocupa um espaço, um universo que lhe é particular, onde os valores, crenças, estruturas sociais e noção de mundo lhe são específicos. E, da mesma forma, os mamulengueiros assumem uma outra vida, enquanto brincam.

Gonçalves Santos diz que é como se eles estivessem em transe mediúnico, incorporando os bonecos, eles trabalham como se estivessem possuídos por espíritos diferentes e de variadas categorias de acordo com o tipo e personalidade de cada boneco. Ora eles são mulheres submissas, ora coronéis, por vezes uma solteirona assanhada, ou mulheres destemidas, palhaços, bêbados, variando os tipos numa transformação constante e em segredo, pois permanecem atrás da empanada ou interior da barraca, longe dos olhos do público.

Estes mamulengueiros buscam a participação contínua do público, a sua atuação conjunta, quase ignorando a distinção entre atores e espectadores e no riso, uma visão de mundo profunda. Neste sentido, o mamulengo está muito próximo da forma cômica encontrada na Idade Média, inclusive da linguagem carnavalesca.

Esta linguagem caracteriza-se pela lógica das coisas “ao avesso”, das constantes permutações do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, degradações e destronamentos. Construía-se como uma paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés. Entretanto, mesmo negando o mundo oficial ressuscita-o e renova-o simultaneamente. A negação pura e simples seria quase sempre alheia à cultura popular.

Este é um panorama dos possíveis cenários que constituem o universo dos títeres. Embora muitas particularidades não possam ser apreendidas, devido às sutilezas que a própria cultura estabelece e que exigiriam uma imersão muito mais prolongada, todas essas manifestações com bonecos apresentam entre si um

aspecto em comum: a condensação do caráter popular, o povo representado para si mesmo, através desta forma especial que é o teatro de bonecos.

2. O ENIGMA DO TÍTERE

2.1 - UM OBJETO OBSCURO

Uma colher de pau, uma bailarina, uma torneira, um objeto, personagens. Qual o enigma do títere que, independentemente de reproduzir uma imagem humana ou abstrata, ou ainda de um objeto de uso cotidiano, produz um encantamento. Torna-se um objeto cobiçado que conduz o público num jogo de transformações, revelações e simulações.

Se antes de qualquer coisa o títere é um objeto, faz-se necessário dimensionar que tipo de objeto ele é e quais as suas particularidades. Os critérios de classificação dos objetos podem ser tantos quantos objetos existam: conforme seu tamanho, funcionalidade (função objetiva), o gestual que a ele se relaciona, a forma, a duração, o momento do dia em que emerge (presença e consciência que se tem dele), a matéria que transforma, o grau de exclusividade ou de socialização no seu uso.

Baudrillard³⁴ argumenta que a análise funcional, formal e estrutural dos objetos em sua evolução histórica assinala as mudanças de estruturas sociais ligadas à evolução técnica. Mas estas análises pouco dizem sobre como os objetos são vividos, as necessidades a que atendem, além das funcionais: quais estruturas mentais misturam-se às estruturas funcionais e as contradizem, sobre que sistema cultural é fundado sua cotidianidade vivida.

Assim, esta reflexão trata dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com os objetos, da sistemática das condutas e das diversas relações humanas que resultam deste contato.

O estudo do sistema de significações que os objetos instauram supõe um outro plano distinto deste mesmo sistema “falado”, um plano estrutural além da descrição funcional: o plano tecnológico. Este plano seria uma abstração, pois não nos é possível sermos conscientes cotidianamente da realidade tecnológica dos objetos. No entanto, esta abstração é uma realidade fundamental, pois é ela que

³⁴ Cf. BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo : Perspectiva, 1973.

direciona as transformações do meio ambiente, ou seja, o processo tecnológico é o mesmo da evolução estrutural objetiva.

Desta forma, o que acontece ao objeto no domínio psicológico ou sociológico das necessidades e das práticas é “inessencial”. Pois, somos remetidos continuamente, através do discurso psicológico sobre o objeto, a um nível onde não há relação com o discurso individual ou coletivo, cujo discurso seria aquele da “língua” tecnológica.

A partir desta coerência do modelo técnico é possível compreender o que ocorre com os objetos pelo fato de serem produzidos e consumidos, possuídos e personalizados. Daí a necessidade apontada por Baudrillard em definir um plano de racionalidade do objeto, uma estruturação tecnológica objetiva.

Existiria então, uma forma “primitiva” ou abstrata do objeto técnico, na qual cada unidade teórica e material seria tratada como um absoluto, e carecendo para seu funcionamento de constituir-se como sistema fechado. Esta integração levaria à união com as estruturas particulares, onde as funções seriam indistinguíveis, isto é, desenvolveu-se para o objeto uma estrutura única, uma convergência que supera as funções outrora separadas. Esta estrutura seria mais concreta que a anterior e corresponde a um progresso objetivo do objeto técnico, uma vez que o problema tecnológico “real” estaria na convergência de funções em uma unidade estrutural.

Esta análise fornece os elementos de uma coerência não perceptível na prática. A tecnologia revela uma história rigorosa dos objetos, onde as diferenças funcionais se resolvem dialeticamente em estruturas mais amplas. Cada transição de um sistema para outro melhor integrado, cada síntese de funções faz surgir um sentido independentemente dos indivíduos que o utilizarão.

Cada um dos objetos práticos associa-se a um ou vários elementos estruturais, mas por outro lado escapam à estruturalidade técnica para significações segundas do sistema tecnológico, dentro de um sistema cultural. O ambiente cotidiano permanece um sistema “abstrato”, pois nele os múltiplos objetos encontram-se isolados da sua função. É a relação com o homem que assegura ao objeto, na medida das suas necessidades, sua coexistência em um sistema funcional, uma certa combinação de funções parciais e até mesmo antagônicas. Assim, cada objeto adicionado a outros, cumpre sua própria função, mas transgride o conjunto e por vezes até cumpre e transgride ao mesmo tempo a própria função.

Acrescentando-se as conotações formais e técnicas à incoerência funcional, é o sistema das necessidades um sistema vivido “inessencial” que reflui sobre a ordem técnica essencial e compromete o estatuto objetivo do objeto.

Este estatuto objetivo do objeto mostra-se da seguinte forma: o mais concretamente objetivo num moedor de café, ou o que lhe é essencial e estrutural é o motor elétrico – é a energia distribuída – o menos objetivo, uma vez que está relacionado com a necessidade de alguém é a sua função precisa em moer o café. O que não é de modo algum objetivo é que ele seja verde ou com formato trapezoidal, portanto “inessencial”. Uma estrutura, o motor elétrico, pode especificar-se em diversas funções. Além disto, o mesmo objeto-função, por sua vez, pode especificar-se em diversas formas e estaríamos, então, no domínio da personificação, da conotação formal, que é aquela do “inessencial”.

O títere opõe-se ao objeto industrial, centrado como está, no domínio da personificação. O que o caracteriza como objeto artesanal é que nele o inessencial é deixado ao acaso da demanda e da execução individual; contrariamente, o objeto industrial retoma o inessencial e sistematiza-o pela produção que assegura sua própria finalidade.

Quanto aos objetos que existem para personificar as relações humanas, Baudrillard vê os móveis e objetos existentes no meio ambiente tradicional como arranjos estruturados destinados a ocupar o espaço que as relações humanas dividem entre si, chegando a possuir “uma alma”. A dimensão real dos objetos é prisioneira da dimensão moral, que necessitam significar. Os objetos possuem tão pouca autonomia quanto as pessoas deste ambiente tradicional. Assim, seres e objetos estão tão profundamente ligados que o objeto passa a ter uma densidade e valor afetivo, tendo mesmo uma “presença”. Esta estrutura complexa de interioridade revela os limites da configuração simbólica dos objetos.

Embora o títere apresente um valor afetivo, uma presença imposta até mesmo pela personagem da qual é intrinsecamente composto, ele nunca é simplesmente um objeto, ou um objeto à espera de uma “alma”. Pelo fato de ser um objeto-personagem, ele já há possui “uma alma”, uma composição psicológica e social dramaticamente dada. E como característica do objeto-personagem³⁵, ele não representa: ele é a personagem, o que lhe confere uma liberdade moral diante dos

³⁵ As características do objeto-personagem foram apresentadas e comentadas no capítulo 1 : Q universo dos títeres.

objetos tradicionais. Assim, dentro desta estrutura do arranjo o títere como objeto-personagem, apesar de apresentar-se potencialmente como um objeto do meio tradicional, permanece ainda muito particular e obscuro, diante das análises objetivas realizadas em relação aos objetos tecnológicos, industrializados e funcionais.

A análise dos valores do arranjo e da ambiência do sistema dos objetos de Baudrillard atua sobre o conceito de funcionalidade. Este termo, derivado de função sugere que o objeto realiza-se na sua relação com o mundo real e com as necessidades do homem. Mas, este objeto que se adapta a uma ordem ou a um sistema apresenta ainda a possibilidade de ultrapassar sua função para uma segunda função. Isto faz do objeto um elemento do jogo de combinação em um sistema universal de signos.

Portanto, o sistema funcional caracteriza-se de forma ambígua: primeiramente, na superação do sistema tradicional sob seus aspectos (função primária do objeto - impulsos e necessidades primárias - relação simbólica entre um e outro), e a negação simultânea destes aspectos solidários do sistema tradicional.

A coerência do sistema funcional dos objetos advém do fato de que eles não têm mais valor próprio, mas uma função universal dos signos. A ordem de natureza (função primária, impulso e relação simbólica) está presente no objeto continuamente, mas sob a forma de signo. Esta presença ultrapassada da natureza confere a este sistema seu valor de modelo cultural e seu dinamismo objetivo, ao mesmo tempo em que, por causa da sua natureza desmentida torna-o um sistema de negação. Desta forma, o sistema é em parte organização e cálculo, e em outra parte, conotação e negação, uma única e mesma função do signo e única e mesma realidade do mundo funcional.

Há, no entanto, uma categoria de objetos que parece escapar a este sistema que acaba de ser apresentado: são os objetos singulares, barrocos, folclóricos, exóticos, antigos. É dentro desta categoria de objetos que o títere pode estar mais bem inserido.

Estes objetos parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem, como testemunho, lembrança ou evasão. Apesar da tentação de relacioná-los com uma sobrevivência da ordem tradicional e simbólica, estes objetos fazem parte da modernidade e dela retiram seu duplo sentido, mas não são apenas um acidente do sistema.

Baudrillard argumenta que a funcionalidade dos objetos modernos torna-se “historicidade do objeto antigo (ou marginalidade do objeto antigo, ou exotismo do objeto primitivo) sem, todavia, deixar de exercer uma função sistemática do signo”.³⁶

Assim, o objeto antigo não tem mais resultado prático, está presente unicamente para significar, ou seja, é inestrutural: é o ponto limite de negação das funções primárias. Todavia não é nem afuncional, nem simplesmente “decorativo”, tem uma função bem específica dentro do quadro do sistema: significa o tempo. Este é o seu valor de historicidade, de ambiência.

Há em relação aos objetos ainda dois aspectos: a nostalgia das origens e a obsessão pela autenticidade. O objeto antigo dá-se como mito de origem, pois, ao contrário do objeto funcional, que é eficaz, ele foi e ainda assegura-se no tempo. É o evento completo que ele significa: o nascimento. E, assim sendo, é mitológico e perfeito.

O outro aspecto fala da fascinação pelo objeto artesanal, que ainda possui inscrito em si o trabalho, a marca de quem o criou. E já que o momento da criação é irreversível, este objeto é único - como o títere, que carrega em si a marca do seu bonequeiro, sendo um duplo de seu criador.

O objeto antigo, (artesanal ou não) assim como a relíquia, da qual seculariza a função, reorganiza o mundo de um modo oposto à organização funcional, mas, por outro lado, nesta comparação, fica isento de uma irrealidade profunda. O objeto antigo passa a ser símbolo do esquema de inscrição do valor num círculo fechado e num tempo perfeito. Este objeto torna-se mitológico por advir de um discurso ensimesmado, não mais dirigido para os outros.

Tais objetos criam no ambiente privado uma esfera ainda mais privada: são menos objetos de posse que de intercessão simbólica. Eles atuam como uma evasão da cotidianidade. Para Baudrillard há nesta evasão metafórica para a arte a exigência de uma leitura racional - já que ela assim a requer - não importando o tipo de sentimento estético requerido. Porém, não para o objeto antigo, pois ele não apresenta exigência de leitura, seu coeficiente é mítico. Ele não se insere nem em uma estrutura temporal, nem ambiente (diacronia e sincronia): é anacrônico.

O objeto funcional é rico em funcionalidade e pobre em significação, referindo-se à atualidade e se esgotando na cotidianidade. O objeto mitológico

³⁶ Cf. BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo : Perspectiva, 1973, p.82.

apresenta uma funcionalidade minimal e uma significação maximal: refere-se à ancestralidade, ou mesmo à anterioridade absoluta da natureza. Este duelo de objetos é um duelo de consciência, revela uma carência e a tentativa de preenchê-la de modo regressivo. Em uma civilização onde, segundo Baudrillard, sincronia e diacronia tendem a organizar um controle sistemático e exclusivo do real, surge – tanto ao nível dos objetos quanto dos comportamentos e estruturas sociais – uma terceira dimensão, que vem a ser a da anacronia.

No entanto, o objeto pode ser abstraído de sua função através de uma mediação prática. Por exemplo, se utilizo um refrigerador com fim de refrigeração, não se trata de um objeto, mas de um refrigerador. Nesta medida não o possuo. A posse não pode ser de um utensílio, pois este me devolve ao mundo. A posse é sempre de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros, na medida em que somente remetem-nos ao indivíduo. E, ao indivíduo tentar reconstituir um mundo, os objetos constituem-se em sistema, numa totalidade privada.

O objeto tem desta forma duas funções: uma é a de ser utilizado e a outra a de ser possuído. A primeira função depende do campo de totalização prática do mundo pelo indivíduo, a outra um empreendimento de totalização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo. Estas duas funções estão em razão inversa uma da outra. Em última instância o objeto estritamente prático adquire um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. Quando um objeto não é mais especificado por sua função, é qualificado pelo indivíduo, mas esta seria uma relação de abstração apaixonada.

O objeto está agora no campo das conotações. A primeira conotação do objeto é a técnica – o automatismo. O automatismo é uma redundância funcional que expulsa o homem em uma irresponsabilidade espectadora.

O automatismo é somente um desvio técnico, mas que fornece abertura ao delírio funcional. A aberração funcional para Baudrillard, seria o “gadget”. Neste nível, o objeto seria tomado inteiramente pelo imaginário e o equilíbrio técnico é rompido: muitas funções acessórias desenvolvem-se. A função visada parece um pretexto, pois os objetos são subjetivamente funcionais. Quando a animação teatral

utiliza-se de um objeto do cotidiano, como uma torneira ou um saca-rolhas³⁷ por exemplo, a dimensão técnica é transformada em limites físicos do títere, ou seja, a personagem torneira terá como limite físico para sua movimentação corporal, a mesma que o objeto apresentava antes de se tornar uma personagem, com a funcionalidade de torneira. Estes limites podem inclusive, contribuir para a construção da personagem. Desta forma, no espetáculo “O avarento”, da “Compañia Távola Rassa”, de Barcelona, a personagem avarenta é uma torneira, que não desperdiça nem uma gota d’água.



O objeto-personagem assume na sua corporalidade os limites físicos que o objeto cotidiano que o formou o impõe. Personagem do espetáculo “O Avarento”, da “Compañia Távola Rassa”, Barcelona. (Foto do acervo particular de Ana Paula Cruz)

O títere assemelha-se mais ao “machin”³⁸ pela sua pseudofuncionalidade ou um funcionalismo vazio. Baudrillard diz que todo “machin” é dotado de virtude operatória: apresenta uma funcionalidade vaga, sem limites, que vem a ser uma imagem mental de uma funcionalidade imaginária.

Baudrillard atenta ainda para o grande número de coisas qualificadas como “machin”, isto devido ao fato de que existem cada vez mais objetos e cada vez menos termos para designá-los. Para ele, as pessoas não somente esperam que as coisas funcionem, mas que apresentem o mistério de funcionar.

O “machin” não é uma forma degradada, assim como a máquina não é uma forma perfeita. Eles são de ordens diferentes. A máquina é um operatório real, que significa ao estruturar determinado conjunto prático real. Já o “machin” é da ordem

³⁷ O espetáculo “Terezinha: uma história de amor e perigo”, do grupo curitibano “Filhos da Lua” também utiliza personagens a partir de objetos de uso cotidiano. O pai da família é um saca-rolhas, a mãe uma panela de pipoca, a filha uma colher de pau e o primo uma caixa de fósforos. E todos estes objetos assumem, na sua corporalidade, os limites físicos que os objetos que os formaram impõem.

³⁸

Este termo estabelece uma relação entre os vocábulos “machine” e “machin”, impossível de ser mantida no português, uma vez que não existe uma palavra que possa substituir a palavra francesa, que designa coisa cujo nome não ocorre.

do imaginário, somente significa uma operação formal, mas que vem a ser nesse caso a operação total do mundo.

O significado real do “machin” está na natureza inventada segundo o princípio técnico de realidade”: é um simulacro de uma natureza autômata. Baudrillard diz que a verdadeira funcionalidade do “machin” é da ordem do inconsciente, é a origem da fascinação que exerce. Para ele, se os objetos escapam por vezes ao controle prático do homem, não lhes escapam ao imaginário, pois os modos do imaginário seguem-se aos da evolução tecnológica e o modo futuro de eficiência técnica suscitará também no homem um novo imaginário.“

Baudrillard propõe que após estudar as estruturas de um imaginário animista, e depois a de um energético, será preciso estudar as estruturas de um imaginário cibernético, cujo mito focal não será mais o de um organismo absoluto, nem de um funcionalismo absoluto, mas o de uma absoluta inter-relacionalidade do mundo. Para ele, coexistem num mesmo círculo, embora em proporções desiguais, estes diferentes modos de existência imaginária, assim como no seu modo de existência técnica.

De qualquer modo, qualquer que seja o funcionamento do objeto, nós o experimentamos como nosso funcionamento. Qualquer que seja seu modo de eficiência, projetamo-nos nela, mesmo que seja absurda como no “machin”.

O limite desta projeção imaginária é o objeto sonhado pela ficção científica, o reino do “machin”. Não tem nada a ver com o futuro real da evolução técnica. O “machin” apresenta soluções imaginárias para necessidades e funções estereotipadas, e é pobre de invenção estrutural. Mas se seu valor real de exploração é pobre, é contrariamente, uma fonte rica de documentação do domínio do inconsciente. Ela ilustra aquilo que reconhecemos como a postulação mais profunda do objeto moderno: o automatismo. O super-objeto que melhor retrata o automatismo é o robô. Para Baudrillard, o mito do robô resume todas as vias do inconsciente no domínio do objeto. É um microcosmo simbólico, simultaneamente do homem e do mundo, substituindo-os. Representa a síntese entre a funcionalidade absoluta e o absoluto antropomorfismo.

Para Baudrillard, nossa civilização “técnica” é um mundo sistemático e frágil. O sistema dos objetos ilustraria esta sistemática da fragilidade, da efemeridade, da recorrência cada vez mais breve e da compulsão de repetição, da conjuração

problemática dos verdadeiros conflitos que ameaçam as relações individuais e sociais.

Por isso, o robô seria para o inconsciente o objeto ideal que resume a todos, não o é simplesmente por ser um simulacro do homem na sua eficiência funcional, é que, sendo tudo isto, não o é de forma bastante perfeita para ser o duplo do homem, pois permanece sendo um objeto. O robô não tem evolução possível, está preso na sua semelhança com o homem e na abstração funcional, porém, o títere (como objeto animado) e a máscara são duplos³⁹ do homem, do ator. Esses reflexos, imagens, objetos, simulacros atuam como materialização das idéias e pensamentos de um povo.

O títere apresenta muitas características que ora o aproximam, ora o distanciam das diversas classificações que Baudrillard apresenta aos objetos. Mas além das funções de ser utilizado e possuído – como objeto – o títere apresenta ainda uma característica peculiar, que talvez possa revelá-lo: ele é portador da natureza do sagrado.

2.2 - GUARDAR E PARTILHAR OUTROS DONS

O títere é um objeto que, no Ocidente, apresenta a característica de provocar estranhamento, pelo fato de manter-se no limiar entre o sagrado e o profano, já que não faz parte de nenhum ritual religioso, e pela capacidade de provocar a “síntese ditirâmbica”⁴⁰. Este objeto, assim como a máscara, é portador da natureza do sagrado⁴¹.

O sagrado, nos estudos de Mauss dá-se na relação entre seres e coisas diretamente relacionado à magia e à religião. Mauss toma a noção de “mana” como

³⁹ Ana Maria Amaral, diz que algumas formas de duplos atuam desde a antiguidade – é o caso dos títeres, sombras e máscaras – e outros são mais recentes, como os manequins, robôs, fotografias. In. AMARAL, Ana Maria. O ator e seus duplos: mascaras, bonecos, objetos. São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 2002.

⁴⁰ Entende-se “síntese ditirâmbica” como fenômeno que no teatro grego foi entendido como catarse, que produz uma comunicação direta, forte, objetiva, aproximando o homem do religioso, do mágico, do fantástico. Desta forma, o títere assemelha-se à máscara, fazendo uma analogia com a obra A via das máscaras de LÉVI-STRAUSS (1981). A máscara, assim como o boneco, trazida para o Ocidente, mesmo sendo observada através de vitrines, mantém uma comunicação direta e transmite uma mensagem “primitiva” que leva a um estranhamento, uma “síntese ditirâmbica”.

⁴¹

Cf. GODELIER, Maurice. O enigma do dom. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005.

uma força sagrada que está na base da magia e da religião, sendo uma categoria de pensamento e condição de possibilidade de todo ato mágico. Desta maneira, tudo o que é sagrado ou religioso tem a ver com “mana”, mas nem tudo que tem “mana” é necessariamente sagrado. Significa também uma qualidade que certos objetos podem ter e é por natureza contagioso.

Contrariamente às categorias de tempo e espaço que são para Mauss categorias de entendimento individual, a noção de “mana” faz parte de uma noção de pensamento coletivo. Ela só pode existir na consciência individual por existir na sociedade.

Já para Frazer, a magia pressupõe a ação regular e mecânica da natureza. Para intervir nessa regularidade é preciso conhecê-la e compreender as leis fundamentais que a regem, as leis da simpatia. O sentido de simpatia adotado por Frazer designa uma relação de afinidade entre coisas e seres. Existiriam então, dois tipos de relações simpáticas: a lei da contigüidade, onde as coisas que estiveram em contato continuam unidas e mesmo à distância atuam uma sobre a outra; e a lei da similaridade, em que o semelhante produz semelhante e o efeito parece com a causa que o produziu.

A aplicação do princípio de associação de idéias por similaridade põe em relação as imagens dos fenômenos, mas no caso do títere a semelhança é bem mais abrangente do que a simples idéia de identidade de imagens. O títere muitas vezes apresenta características plásticas semelhantes ao corpo humano, mas apresenta também na composição da sua personagem características psicológicas, que são espelho das características humanas. Mauss salienta que a imagem e seu objeto só têm em comum a convenção que os associa no rito; no caso dos títeres, além das semelhanças plástica e psicológica, o objeto-personagem também se baseia na convenção estabelecida no espetáculo.

Na magia, assim como no caso do títere, não importa tanto o objeto escolhido, mas a função de representação que o objeto terá. Montero⁴² afirma que é possível representar simbolicamente qualquer coisa ou evento, através da lei da similaridade desde que o rito produza a assimilação entre o objeto e a coisa a ser evocada.

Godelier, a partir de seu trabalho na Nova Guiné entre os “baruya”, argumenta que o sagrado é um certo tipo de relação com as origens, aonde no lugar

⁴² Cf. MONTERO, Paula. Magia e pensamento mágico. São Paulo : Ática, 1986.

dos homens reais instalam-se duplos imaginários deles mesmos. Em outras palavras, é um certo tipo de relação dos homens com a origem das coisas. Isto se dá de tal forma que os homens reais desaparecem e em seu lugar aparecem seus duplos, os homens imaginários. Este homem que desaparece é co-autor com a natureza, dele mesmo, da sua maneira de existir, de seu ser social. O desdobramento do homem é acompanhado de uma alteração, de uma ocultação do real e de uma inversão das relações de causa e efeito.

Quando o homem real desaparece das origens, desdobrando-se através do pensamento, em seres sobre-humanos mais poderosos que o homem e em homens imaginários menos capazes que os reais, quando a realidade humana sofre uma clivagem e os homens tornam-se estrangeiros de si mesmos, é porque o mecanismo - que não deriva somente do pensamento - começou a funcionar.

Assim, a fabricação desses seres imaginários, a produção das narrativas que revelam suas aventuras, a elaboração dos ritos que os celebram e os mantêm vivos novamente entre os homens implica num trabalho do pensamento, que aciona simultaneamente as estruturas conscientes e inconscientes do espírito. No caso do títere, por ser uma produção artística, o pensamento consciente também intervém ao mesmo tempo em que aciona estruturas inconscientes do espírito.

O essencial está no fato da explicação da origem das coisas que legitima a ordem do universo e da sociedade, substituindo os homens reais que domesticaram as plantas e os animais e que inventaram utensílios por homens imaginários que não o fizeram, mas que receberam tais benefícios das mãos dos deuses ou dos heróis fundadores. No caso dos “baruya”, isto é explicado através do mito.

Godelier argumenta, no entanto, que não seria o espírito que, através do jogo das suas estruturas inconscientes, universais e a-históricas, estaria “na origem” deste desaparecimento do homem real e da sua substituição por seres imaginários que se comunicam plenamente com os espíritos das coisas. Seria a sociedade como totalidade que transcende os indivíduos e lhes fornece as condições da sua existência. A supressão dos homens reais e sua substituição por seres imaginários a partir de uma origem primeira, o recalque para além da consciência do papel ativo dos homens nas origens da sociedade e o esquecimento da sua presença nas origens seriam necessários para produzir e reproduzir a sociedade.

Um tal mecanismo - se existe - para ser eficaz necessita ser ignorado pelos indivíduos que o vivenciam. Como o objeto que recalca, este mecanismo deve ser

recalcado também. É aí que o inconsciente intervém, extravasando as muitas estruturas inconscientes do pensamento. É aí que os mecanismos físicos que recalcam e conservam para além da consciência as realidades que a consciência não quer ou não deve conhecer passam a funcionar. Desta maneira, o inconsciente intervém como meio ou instrumento, não como origem ou fundamento.⁴³

Godelier deslocou sua análise das coisas que se doam para aquelas que se guardam. Para ele os objetos sagrados e inalienáveis realizam a síntese do real com o imaginário, que compõem o ser social do homem. Revelando, portanto, que toda sociedade encerra dois conjuntos de realidades e a primazia do imaginário sobre o simbólico. Isto se esclarece quando emerge o que é escondido no objeto, o imaginário associado ao poder. Assim, existem as coisas que se dão ou aquelas que se vendem a partir das coisas que não se dão ou não se vendem e as coisas que se guardam e que se devem guardar.

É desta forma que Godelier mostra a possibilidade de dar um objeto e ao mesmo tempo guardá-lo. Ou seja, o que é dado é o direito de usá-lo para outros dons, e o que é guardado é a propriedade inalienável. A questão central que ele desenvolve é a inalienabilidade, a existência de bens que são altamente valorizados socialmente, justamente por não circularem. Assim, o objeto precioso é aquele que se deve dar e o sagrado, aquele que se deve guardar.

Para Godelier, mostrar que a fonte do sagrado é a sociedade – como dizia Durkheim – não basta: é preciso mostrar que o “sagrado rouba” à consciência coletiva e individual algo do “conteúdo” das relações sociais, algo que seria essencial à sociedade. Ao fazer isto, o sagrado traveste o social, tornando-o “opaco” a si mesmo, pois existe na sociedade algo que faz parte do ser social, dos membros que a compõem e este algo necessita de “opacidade” para se produzir e reproduzir.

Como, apesar de não ser um objeto inserido num contexto sagrado, o títtere apresenta a “opacidade” - característica fundamental do objeto sagrado, ele é tomado como um objeto especial, com o qual poucos têm contato direto e sabem manusear. Assim, apesar do títtere ser um objeto contemporâneo, não-mágico e nem sagrado, ele é portador da natureza do sagrado.

⁴³ A mímese funciona da mesma maneira, mas será comentada no Capítulo 4 - “Paixão e perigo no reino da mímese”.

Para os “baruyas” os objetos sagrados ou que são portadores da natureza do sagrado são coisas que possuem “koulié” ⁴⁴, um espírito, ou seja, antes de tornarem-se símbolos as coisas sagradas são aquelas que possuem um espírito. Eles são objetos cheios de sentido, dotados de uma beleza “sublime” situada além do belo, são objetos nos quais o homem está presente e ausente ao mesmo tempo. O simbólico é, portanto, “precedido” pelo imaginário. Godelier afirma que isto é tão verdade para nós, os ocidentais, quanto para os “baruyas”, pois a crença na presença de poderes espirituais dos objetos, inclui, necessariamente, o imaginário e nós, mesmo não tendo a mesma crença que eles, estamos afetivamente ligados aos objetos.

Uma ilustração desta relação é mostrada por Chico Simões sobre a origem do mamulengo, conforme mestre Sólon o ensinara. Mestre Sólon havia presenteado Chico com um títere seu. Ele ensinava: “- *Chico, um boneco, é um boneco, ele é ele mesmo, não pode ser outro. Simão é Simão não pode ser outro. Não pode ser um boneco num espetáculo, no próximo espetáculo ser outro. O Simão, ele existe mesmo em São Saruê. Então tudo que você alterar nele aqui, ele vai sofrer lá em São Saruê.*” ⁴⁵



⁴⁴ A noção de “koulié” corresponde às idéias de “mana” e de “hau” entre os polinésios. Há ainda os objetos sagrados chamados de “kwaimatnié”, que são os objetos de cultos guardados secretamente pelos mestres dos rituais, que os exibem a céu aberto somente em ocasião de ritual. In. GODELIER, Maurice. O enigma do dom. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005, p168-169.

⁴⁵

Entrevista com Chico Simões durante o 14º Festival Espetacular de Teatro de bonecos, no dia 14/07/2005. A origem do boneco e do humano a partir do milho é muito similar a alguns mitos indígenas do sul do Chile e pré-hispânicas no México. O humano teria sido feito pelos deuses de vários materiais, como a madeira e materiais de origem vegetal, que não “funcionaram” e depois disso os deuses fizeram os homens.

Chico não sabia o que era São Saruê, e mais uma vez o mestre ensinou-o que: “- *São Saruê é onde vive tudo que se imagina. É de lá que vêm as histórias que a gente inventa. E, quando a gente morrer, a gente vai para São Saruê*”⁴⁶. Chico perguntava a Sólon como começou esta “história” de boneco, quem havia inventado os bonecos. Sólon dizia que o boneco surgiu primeiro que o ser humano e não foi do barro, como na Bíblia. Foi do milho, da boneca do milho que surgiram os bonecos, e depois eles tornaram-se humanos.

O imaginário é a presentificação de uma ordem. O passado imaginário da origem das coisas, para os “baruyas” tornou-se o fundamento da ordem cósmica e social sob a forma de uma realidade invisível. A força dos objetos reside na sua capacidade de materializar o invisível, de representar o não representável.

As fontes da “opacidade” entre os “baruyas” estão relacionadas com a existência de duas relações de exclusão que pertencem às bases da própria sociedade, que são os princípios fundamentais de uma organização que necessita do consentimento de todos, especialmente daqueles que sofrem as conseqüências negativas dessas exclusões. Pois, assim como não se deve substantivar o inconsciente, não se pode reificar a sociedade. Portanto, não é a Sociedade que furta aos homens algo dela mesma, são os homens reais que roubam entre eles algo de suas relações sociais. Se para a parte que governa a sociedade, entre os “baruyas”, as relações sociais estão “bem”: é preciso que elas o estejam também para o restante, para todos.

Algo que está nos fundamentos das relações sociais e que acarreta conseqüências negativas para uma parte da sociedade não pode aparecer como tal nas representações que os indivíduos que compõem a sociedade fazem-se dela. Então, são possíveis duas transformações da realidade: ou este algo desaparece das representações, desaparecendo dos discursos públicos, ou aparece transformado em uma realidade totalmente positiva, em condição “essencial” da existência da sociedade e de sua reprodução, ainda mais indispensável e inviolável na medida em que parece existir desde sempre, fazendo parte das coisas que os homens do “tempo do sonho”, os ancestrais imaginários dos “baruyas” deixaram aos seus descendentes.

⁴⁶ Ibid, p.78, nota 46.

Assim, os seres imaginários devolvem aos homens reais suas próprias leis e costumes, mas “sacralizados”, idealizados em princípio sagrado que não sofre e nem pode sofrer contestação e oposição, que são do consentimento de todos.

Pode-se dizer então, que os objetos sagrados chamados de “kwaimatnié” - objetos de cultos guardados secretamente pelos mestres dos rituais, que os exibem a céu aberto somente em ocasião de ritual - são símbolos plenos, significantes, cheios de sentido, apresentando e dissimulando simultaneamente o conteúdo das relações sociais, a ordem que deve se estabelecer na sociedade, unificando e materializando em um objeto tudo o que a sociedade deve dizer e esconder de si mesma.

É pelo fato do objeto portador da natureza do sagrado ser a síntese visível de tudo que a sociedade apresenta e dissimula de si, que esse objeto unifica em si o conteúdo - imaginário, “real” e simbólico - das relações sociais. E é por ser objeto cultural que condensa e unifica mais eficientemente que qualquer outro o imaginário e o real que compõem a realidade social: que ele é ao mesmo tempo o termo mais rico de sentido de uma língua que ultrapassa a palavra⁴⁷.

Esta é uma relação do homem com ele mesmo, de tal forma que os humanos ocupam duas posições simultaneamente: uma no tempo e outra no espaço. Além disso, essas posições são ocupadas pela duplicata imaginária do homem. Ele vai povoando o seu entorno de duplicatas dele mesmo: projeções.

O processo de duplicação partilhado na relação do homem com o mundo é materializado pelos objetos. Todos esses objetos são misturas de coisas intangíveis e tangíveis, todos incorporados na matéria. No entanto, Godelier não fala de objetos culturais no geral, mas de objetos sagrados. Os poderes presentes nos objetos sagrados não foram feitos pelo homem: são dádivas dos deuses, apresentam uma origem mítica.

No contexto do títere, o boneco apresenta uma “opacidade necessária”, e, como o objeto sagrado, ele se revela e se esconde simultaneamente. Os objetos

⁴⁷ Esta análise dos objetos sagrados dos “baruyas” levou Godelier aos antípodas da tese de Lévi-Strauss, que dá ao simbólico a primazia sobre o imaginário e o real, que acredita no simbólico puro e que, como nas noções de “mana”, ou para os “baruyas”, “koulié”, de “espírito de poder” contido nas coisas, vê conceitos cuja função é se opor à ausência de significação sem comportar por si só nenhuma significação particular. In. GODELIER, Maurice. O enigma do dom. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005, p 263-264.

sagrados realizam a síntese do social, e é isso que dá o poder simbólico aos objetos. Esta é a natureza do sagrado, da qual o títere é portador.

O poder simbólico dos objetos vem desta maneira, da síntese social que esses objetos sagrados ou portadores da natureza do sagrado realizam. Como estas relações não estão explicitadas nos objetos, por conta da alienação, estes objetos, como o títere, estariam na esfera do “fetiche”.

Comparando a idéia de “fetichismo” em Freud e em Marx, Maria Rita Kehl argumenta que, em Freud o “fetichismo” acontece quando uma pessoa coloca no lugar do seu objeto de desejo um outro objeto qualquer. Algo que esconda o vazio deixado pelo objeto desejado. Isso é chamado de “recalque”, uma negação. Em Marx, o “fetichismo da mercadoria” esconde não o objeto desejado, mas as relações produtivas ocultas no processo de produção capitalista e que se materializam na condição de “mercadoria”. Assim, sob o capitalismo, são as mercadorias que possuem vida social e as pessoas se relacionam através delas. Marx assevera ainda que os pensadores clássicos foram iludidos pelo fato do concreto aparecer para o pensamento como resultado, quando ele é o ponto de partida efetivo.

O fetichismo é uma determinada relação social entre os homens que para eles próprios assume uma forma fantasmagórica de uma relação entre coisas; sendo tomado aí também, o indivíduo, que passa a ser pensado como “coisa”, passível de generalização, justamente porque foi alienado de si mesmo, já não se “pertence” enquanto valor de uso, mas apenas como portador de valor de troca.

Newton Duarte⁴⁸ diz que o episódio ou fábula bíblica do “bezerro de ouro” é uma das mais antigas referências ao que posteriormente foi chamado de “fetichismo”. Na narrativa bíblica, enquanto Moisés falava com Deus no Monte Sinai, recebendo os Dez Mandamentos e estabelecendo o monoteísmo, o povo, vindo do cativeiro do Egito não esperou o resultado deste “encontro”. A sensação de insegurança e abandono que os hebreus sentiram, recém saídos do paganismo e até então sem laços fortes com o monoteísmo, fez com que eles preferissem “alienar-se” a um objeto que eles próprios fizeram, mas cuja presença os confortava. Ou seja, eles se “alienaram” ao fetiche, à imagem determinada pelo seu imaginário da época.

⁴⁸ Cf. DUARTE, Newton (org). Crítica ao fetichismo da individualidade. Campinas : Autores Associados, 2004.

Irado, ao ver a incredulidade daquele grupo, Moisés destruiu o bezerro de ouro reduzindo-o a pó e obrigando o povo a beber água com esse pó. Ordenou ainda que matassem cada um a seu irmão, seu amigo e seu vizinho, ocorrendo o assassinato de cerca de três mil homens. A intensidade do castigo foi proporcional ao significado social, político e psicológico do “fetichismo”.

Assim, “o fetichismo da mercadoria” é o processo pelo qual a mercadoria, que é inanimada, é considerada como se tivesse vida, fazendo com que os homens se relacionem entre si e a partir dela, e não o contrário. Isso ocorre porque os valores de troca – que determinam a qualidade de algo – passam a ser superiores aos valores de uso.

Desta maneira, o títere pode servir como uma metáfora, como um ícone deste fenômeno. Na medida em que continuamos a viver numa sociedade onde a troca é a forma por excelência de organização da vida material, o fetiche continua presente, e, acreditamos que o títere, dada sua natureza complexa, como tentamos mostrar, pode elucidar vários aspectos destas relações e induzir à uma crítica do fetichismo contemporâneo. Canevacci⁴⁹ focaliza a “natureza” particular das mercadorias contemporâneas e apresenta suas características intrínsecas de mercadorias-visuais com um valor acrescido de caráter comunicativo.

Para ele, as mercadorias-visuais são essencialmente fantasmagóricas. Todavia, as formas contemporâneas assumidas pela fantasmagoria (visual) diferenciam-se do poder estranhante das mercadorias tradicionais. Para acessar o código das novas fantasmagorias é necessário começar pelo conceito de “fetichismo” e adaptá-lo aos novos níveis da mercantilização. Então, os “fetiches” visuais são de tal forma incorporados pelas novas mercadorias que o próprio método de observação deve levar isso em conta. Este se define como “observação observadora”, porque põe toda a globalidade cognitiva do ser espectador dentro do “frame” da observação e, simultaneamente, toda do lado de fora.

Para desenvolver a “observação observadora” é preciso “fazer-se ver”. Nesse “fazer-se ver” enfatiza-se uma atividade transformadora do tipo reflexivo que envolve o sujeito até sua mutação em “coisa-que-vê”. No ver encontra-se o processo reflexivo na atividade polifórmica, sensível, emocionada do olhar interpretativo. Ou seja, “fazer-se ver” significa desafiar a fantasmagoria das mercadorias visuais, tornando-se “coisa” vidente, “fetiche” “em” visão e “da” visão.

⁴⁹ Cf. CANEVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. Rio de Janeiro : DP&A, 2001.

Canevacci baseia-se em quatro indicadores sociais - a vida social das mercadorias visuais; a biografia cultural das mercadorias; as máquinas biológicas e o “fetichismo” mercadológico - que são articulações diferenciadas do “fetichismo” aplicado à contemporaneidade. O “fetichismo visual” “vê” as novas mercadorias mais como sujeitos, com biografia própria e vida social. Assim o “fetichismo” visual transforma-se em “fetichismo” mercadológico. A finalidade deste último, por sua vez, é favorecer a dissolução das mercadorias-fetichismo de tipo visual, exacerbando sua sedução, seu “sex-appeal”⁵⁰ inorgânico.

Desta maneira, as mercadorias têm corpo e alma. São cheias de “fetichismo” e animismos. Apresentam uma biografia e ciclos vitais, normas de atração e repulsa não somente para os consumidores finais, mas também entre si. Assim, Canevacci define o “fetichismo mercadológico” como sendo a abordagem das formas comunicacionais das coisas-inanimadas que dissolve o caráter de mercadoria através do deslizamento semiótico dos códigos nelas incorporados.

A tentativa de Canevacci em enfrentar, numa outra perspectiva, a circulação das mercadorias na economia cultural contemporânea consiste em observar como as atuais formas de troca criam valor nesse setor. Esta dimensão visual cria um valor acrescido entre corpo da mercadoria e corpo do consumidor, que se vigora nas novas formas de “fetichismo”. O valor não é mais uma metáfora genial que deveria permitir-nos penetrar no mistério dessas mercadorias. As novas “mercadorias-visuais” multiplicam o valor das coisas com seu “espectro”.

Guy Debord⁵¹ afirma que vivemos na sociedade do espetáculo, na qual a produção se apresenta como uma imensa acumulação de “espetáculos”, onde o poder da imagem atua especialmente na produção de valor. Ele considera o espetáculo como, simultaneamente, resultado e projeto do modo de produção existente, como âmago do irrealismo da sociedade real. Para ele, o fetichismo, a dominação da sociedade por coisas supra-sensíveis, realiza-se completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível passa a ser substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, e que ao mesmo tempo fez-se reconhecer como sensível por excelência.

⁵⁰ Este termo de Walter Benjamin presta-se a sucessivos desenvolvimentos que captam o poder irresistível de trazer para si das mercadorias visuais, seu “sex-appeal”. Cf. CANEVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. Rio de Janeiro : DP&A, 2001.

⁵¹

Cf. DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou uma evidente degradação do ser para o ter. Agora, segundo Debord a vida social está tomada pelos resultados acumulados da economia e estaríamos num deslizamento do ter para o parecer, do qual todo ter efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última.

O espetáculo é portanto não apenas onde a relação com a mercadoria é visível, mas onde não se pode ver nada além dela, onde a negação do homem assumiu a totalidade da existência humana. Uma ilustração disto é a comunicação da bonequeira Paz Tatay⁵², da Companhia francesa “Peলেle Marionettes”: questionada sobre a violência que seu espetáculo “A morte de Don Cristóbal” apresentou, ela afirmou que o boneco pode fazer coisas que um ator não pode, que os bonecos podem ser violentos, morrer e reviver, bater e tramar a morte do outro. No seu espetáculo isto está justificado na vontade de viver e na caricatura – próximo do desenho animado – que transcendem o medo e a violência. Para ela isso só é possível no boneco: ele parece humano e apresenta uma pseudo-autonomia encantadora, que um ator jamais poderia levar em cena.



Cena do espetáculo “A morte de Don Cristóbal” de Paz Tatay. Cenas marcadas pela tentativa da morte de levar Don Cristóbal e da empregada que tenta matá-lo para ficar com sua riqueza.

Na primeira foto, Paz Tatay falando aos bonequeiros. Na segunda foto aparece a empregada, o caixão ao centro e Don Cristóbal caído. Na última foto, as personagens: Morte, Don Cristóbal e um vendedor, todos ao alcance da platéia, após o espetáculo.

(Fotos do acervo particular de Ana Paula Cruz)

52

A comunicação da bonequeira Paz Tatay aconteceu no dia 14/07/2005 durante o 14º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos.

Olivier Benoit, da “Compañia Tábola Rassa”, de Barcelona, complementa o discurso de Paz dizendo que a nudez é um dos melhores exemplos para mostrar esta representatividade do boneco em cena. O nú do boneco não é grosseiro, tampouco vulgar, enquanto que no ator, por mais esforço que se faça, sempre soará uma violência interpretativa, um apelo fácil. Isto é possível porque o títere consegue um desvio direto em direção às imagens, ao ficcional, ao imaginário.

Voltando a Debord, ele argumenta ainda que o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem social faz de si mesma: um monólogo laudatório. Aparece como a aparência fetichista de pura objetividade, mas que as relações espetaculares escondem o seu caráter de relação entre homens e classes, fazendo assim, uma segunda natureza dominar. Isto é, a sociedade que se baseia na indústria moderna não é fortuitamente, mas fundamentalmente espetacular. Desta maneira, o desenrolar é o que importa, pois o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo.

Marx ao perceber o caráter contraditório do dinheiro - de ter que, a um só tempo, ser e não ser mercadoria, não pode sê-lo essencialmente, mas tem de sê-lo aparentemente - não pode perceber plenamente as potencialidades inscritas no objeto dinheiro. Somente quando o dinheiro desvincula-se do ouro é que ele ganha uma matéria, uma forma pura capaz de realizar plenamente essa existência. Enquanto permaneceu preso a uma “mercadoria de verdade”, continuou constrangido pelos limites da matéria, não podendo realizar sua plena efetividade, de forma por excelência de sua existência.

Por isso, Debord diz que o a valorização financeira é o espetáculo que não deseja chegar a nada que não a ele mesmo. Ao prescindir da mediação efetuada pela mercadoria, a valorização financeira só encontra um ambiente adequado em nível mundial quando o próprio dinheiro mundial perde inteiramente seus vínculos com uma “mercadoria de verdade”. Isso se traduz numa endogenização da instabilidade que necessita funcionar simultaneamente, como propulsor e como resultado do processo de valorização.

No títere há este mesmo tipo de “endogenização”, as suas formas são pura representação do humano. Ele rompe com a mercadoria e torna-se pura forma, realizando-se nessa existência; não tendo, inclusive, nem de ser fisicamente semelhante ao homem. O títere é a substância do valor, que por sua vez é fundamento da equação de troca e da forma valor de troca. Tanto o títere quanto o

dinheiro portam valor. E a forma predomina por ser forte o suficiente e prevalecer mesmo que alterações sejam processadas em sua substância, que pode estar migrando do trabalho abstrato para outro fator de produção em conjunto com a apropriação privada desse produto, que não só é um bem público, mas também social.

Esse objeto obscuro, único, não comercializável, não trocável, que possui características particulares e “fetichizado” é o títere. Ainda que elaborado pelas mãos do homem, ele não é um simples objeto manufaturado. Ele é investido de qualidades “mágicas” através do processo mimético da personagem, qualidades que lhe fornecem a capacidade de “ficcional” a realidade e ser simultaneamente o embrião do eu/outro. Na medida em que ele é investido de poder os valores de troca tornam-se superiores ao de uso, isto é, na medida em que ele “mimetiza” valores da sociedade, entra no circuito de troca e passa a ser então, uma mercadoria. Pois, a mercadoria, de modo geral no sistema capitalista (valores de troca) é movimentada por relações não explícitas na natureza do objeto. A “magia” do títere é que ele também é movimentado por relações sociais mimetizadas, metaforizadas.

3. O FESTIVAL ESPETACULAR DE TEATRO DE BONECOS

3.1– DUAS TRAJETÓRIAS QUE SE ENCONTRAM

O trabalho de campo, apesar de ser uma característica básica da Antropologia moderna, ainda continua envolto em mistério e reflexões. Em todo trabalho de campo não só existem muitos problemas e soluções específicas a cada pesquisador como também, muitas coisas comuns a qualquer um que realize um trabalho dessa natureza.

O pesquisador de campo imprime em seu material etnográfico, quase sempre, o resultado da sua atividade singular, num momento específico da sua trajetória pessoal e teórica, do seu contexto e até mesmo das suas condições de saúde. Esta atividade é exercida sobre um grupo social que também se encontra num determinado momento do seu próprio processo de transformação.

Seeger⁵³ argumenta que todo pesquisador, em virtude de sua individualidade, tem uma diferente abordagem de seu objeto, um estilo próprio de trabalho, que são aspectos determinados por circunstâncias particulares. Ao deixar o campo, a experiência pessoal pela qual ele passou e os dados que coletou não estão completamente dissociados. Assim, o modo pelo qual trabalhou e o que fez exercerão um efeito profundo sobre o que quer que futuramente venha a ser escrito.

Algumas questões são para Seeger de suma importância num trabalho de campo, como: o questionamento do por que estudar um grupo em particular; ou, a pesquisa de campo como, de certo modo, uma violação da sociedade estudada; as perguntas difíceis que o pesquisador faz e as respostas dos informantes; e a alocação do tempo de pesquisa. Ele afirma que a experiência de “pré-campo” que teve ajudou-o a compor um processo marcado pela idiossincrasia, pois refletia sua própria personalidade e escolhas, assim como certas contingências da situação de campo.

Confirmando o que Seeger afirma, de que há sempre um elemento de escolha pessoal em todos os trabalhos de campo, havia duas razões primordiais para que eu desejasse estudar o teatro de animação, sendo uma pessoal e a outra

⁵³ In. SEEGER, Anthony. Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro : Campus, 1980.

teórica. Como atriz-bonequeira e produtora cultural, o universo da animação teatral me fascinava, com bonecos encantadores e bonequeiros semi-ocultos. Minúsculos corpos esculpidos ou psicologicamente presentes em formas não humanas, os bonecos - ligados “simbioticamente” aos bonequeiros - cresciam em cena, carregando o público num jogo mimético, de aceitação e catarse.

Pelo lado teórico, interessei-me pelo estudo performático da sociedade contemporânea. O títere parecia suscitar muito das indagações da Antropologia da Experiência e da Performance, principalmente por se tratar de uma “prática que calcula o lugar olhado das coisas”⁵⁴. E o Festival Espetacular de Teatro de Bonecos parecia-me um grande palco de onde poder-se-ia captar os momentos mais dramáticos do “espetáculo”, onde poder-se-ia encontrar os elementos mais visíveis do “teatro do maravilhoso” que se apresenta entre os bonequeiros.

Dado meu interesse em participar de estudos performáticos, decidi estudar os títeres, mas, como em qualquer proposta de estudo, havia prós e contras. Eles ainda não haviam sido estudados pelo viés antropológico. Entretanto, na Antropologia - apesar da já comprovada relevância do estudo de manifestações performáticas - minha possível contribuição deparou-se com um contexto acadêmico conservador, legando a este campo pequenas brechas de atuação.

Diante deste cenário de descobertas e impedimentos emergiu um projeto que intencionava desvendar estes objetos enigmáticos que se situam entre uma certa magia e a mercadoria, como possibilidade desta análise iluminar o campo cultural contemporâneo, no qual, cada vez mais a intersecção entre magia e mercadoria parece dominar, crescentemente, também o mercado cultural dos bens simbólicos.

Com isto em mente, minha proposta relacionava a tríade fetiche/mímese/dádiva e sua aplicabilidade na análise do teatro de animação. Assim, teoricamente falando, tanto a mímese quanto o fetiche e a dádiva remetem a funções do imaginário, da representação da realidade, que por sua vez, implicam em tipos de “ocultamento” de processos sociais objetivos, sejam por quais razões forem.

Minha chegada ao campo aconteceu de forma teatral, só meio às avessas. Quando participei das edições anteriores do Festival, como atriz, estava em cena, atuando diretamente em conjunto com todos os outros elementos desse espetáculo.

⁵⁴ Cf. BARTHES, Roland. “Diderot, Brecht, Eisenstein” In. O Óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990. e DAWSEY, John Cowart. “Nossa Senhora aparecida e a Mulher Lobisomem”. In. Benjamin, Brecht e teatro dramático na antropologia. Ilha, Florianópolis, n.1, Dez.2000.

Nas 13^a e 14^a edições do Festival⁵⁵, eu assistia da cochia este grande espetáculo, como um ator que pede a um colega para assistir “de trás” o espetáculo, ver a manipulação dos bonecos e a movimentação em cena, que não chega até o público. Sendo por vezes aquele que atua como um contra-regra não-oficial, alcançando um elemento de cena que está “fora da marca” e que até mesmo chega a atrapalhar um pouco a movimentação, pela curiosidade aproximada. Mas que é acolhido como um parceiro de trabalho, de admiração e provavelmente de conversas de bar.

A estada em campo apresentou-se sem maiores conflitos, pois tinha conhecimento dos termos técnicos - o que certamente levantar-se-ia como uma grande dificuldade para qualquer pesquisador não bonequeiro, mesmo que pertencente ao meio teatral - contato e livre acesso com muitas das pessoas de certa importância no meio bonequeiro.

Em princípio os colegas perguntavam-me porque eu havia trocado o boneco pelo caderno de anotações, pois como os bonequeiros das “gerações mais novas” gostam de escrever e publicar, certamente seria mais uma dessas produções literárias. A coleta de dados foi feita na maior parte das vezes através de anotações. Em alguns momentos, senti que anotar muito ou constantemente incomodava, pois sempre que fazia isso, pediam-me para ver o que eu estava escrevendo. Então, passei a anotar tópicos, frases relevantes e quem as havia dito e posteriormente, em outro local escrever sobre elas, antes que se evadissem da minha memória. O gravador também incomodava e por isso foi utilizado poucas vezes e em situações muito específicas.

No entanto, a fotografia pode ser utilizada sem nenhum constrangimento. Sempre que fotografava um boneco, alguém se prontificava a segurá-lo: os bonequeiros-diretores abriram suas peças antes e depois dos espetáculos para serem fotografadas. Eu pude fotografar da cochia enquanto os espetáculos aconteciam (sem flash) e enquanto os bonequeiros se preparavam para os espetáculos.

O incômodo causado pelas anotações dissipava-se quando eu falava sobre o que estava pesquisando; ao compartilhar meu interesse de pesquisa os bonequeiros tornavam-se mais solícitos, propondo contribuições através de textos, comentários e imagens, principalmente de entrevistas (conversas particulares em cafés ou bares) sem censura ou vínculos políticos. A maioria deles esperava ter um

⁵⁵ Referentes aos anos de 2004 e 2005, em que participei somente fazendo pesquisa de campo.

retorno sobre a pesquisa, e me passaram contatos telefônicos e endereços (eletrônicos ou físicos) para enviá-la depois de concluída.

Esta atitude de cumplicidade com criadores de conhecimento, que já estavam em cena e que precederam minha atuação como pesquisadora, reafirmou um imaginário alternativo para minha pesquisa de campo, num processo idiossincrático.

Ao contrário de Seeger, que no início voltava para casa exausto e maldizendo o dia em que decidira trabalhar com um grupo indígena, eu voltava exuberante após um dia que começava cedo e terminava tarde da noite; repleto de espetáculos, bonecos, cenários políticos, conversas, fotos, cafés e cervejas. Tive dificuldade em conseguir registrar todos esses acontecimentos de cada dia e o desafio de textualmente tentar revelar a fecundidade que somente o espetáculo acontecendo consegue mostrar.

Os momentos de maior dificuldade estiveram no sutil adestramento do antropólogo. Como grande parte de meus outros colegas que se dedicam a estudos performáticos, possuo formação artística e tive que aprender a atuar nas brechas reservadas a esse campo teórico da Antropologia.

O fato de não ser uma cientista social ou antropóloga de graduação, ou ainda de outra área tradicionalmente afim foi evidenciado ainda mais pelo lado artístico e de preferência teórica. O desconforto dessa situação contribuiu para elucidar o argumento de George Marcus⁵⁶ na reinvenção da pesquisa de campo. A ameaça constante do flerte artístico com a antropologia mostrou-se no cotidiano acadêmico de forma perturbadora, compondo a necessidade de constantes questionamentos e auto-afirmações anteriores a qualquer reflexão.

Marcus argumenta que não está claro, baseado nos tropos normativos da antropologia, o que deve ser a experiência da pesquisa de campo e que tipo de dados ela deve gerar, especialmente nos campos multilocalizados dos projetos contemporâneos. Sua hipótese, inclusive é a de que os antropólogos maduros operam livres dos tropos das suas obras anteriores, evidenciando, assim, um problema de “cultura de método” na formação de estudantes que ingressam na Antropologia.

⁵⁶ Cf. MARCUS, George M. “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em arte cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia”. In. Revista de Antropologia. São Paulo : USP, v.47, n1, 2004

Desta forma, seria necessário um imaginário alternativo para a pesquisa de campo e os desafios que a ela se apresentam, como se envolver em locais de investigação múltiplos e heterogêneos, e em forma de colaboração baseada na cumplicidade. Quanto à política de conhecimento, na qual o antropólogo tenta marcar posição e falar em nome de comunidades específicas, em termos de grupos de “arte”, este espaço torna-se mais polêmico ainda, pois “eles” não desejam ser representados por outros: “eles” já se sentem representativos do seu próprio modo.

A retórica do pesquisador de campo, ao cabo, talvez pudesse ser substituída por técnicas mais ativas, acomodadas num arco de idéias entre a experimentação e o ativismo. Mas esta discussão fugiria aos nossos objetivos no momento. E, assim minha atuação peculiar como pesquisadora deu-se entre a cochia, no teatro de animação, e um “raisonneur” de um “entermezzo” acadêmico⁵⁷.

3.2 - OS PRIMEIROS ANOS DE SONHOS, CONFLITOS E MOSTRAS

O Festival Espetacular de Teatro de Bonecos⁵⁸ é compreendido aqui como condensação de várias determinações que incidem sobre a singularidade do teatro de animação na contemporaneidade. Ele completou em 2005 quatorze anos e é fruto de uma articulação político-cultural da Associação Paranaense de Teatro de Bonecos (APTB) com órgãos públicos. Seus objetivos explícitos, desde o início, foram reunir os bonequeiros e debater as formas de trabalhar o teatro de animação, bem como a expansão do espaço específico de atuação da arte bonequeira.

Foi como uma mostra dos bonequeiros paranaenses que aconteceu a primeira edição do Festival, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura⁵⁹, como “1ª Mostra Espetacular de Teatro de Bonecos Paranaense”. As apresentações aconteceram no Atelier da Rua Mateus Leme, 32, isto é, nos fundos da Casa João Turin, com entrada franca.

⁵⁷ “Rasonneur” é uma personagem da comédia realista, que atua como uma personagem-coro, “esclarecendo” à platéia o sentido da peça. “Entermezzo” equivale a “paso”, que são peças curtas encenadas geralmente no intervalo de peças mais longas e sérias. Cf. ARÉAS, Vilma. Iniciação à comédia. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.

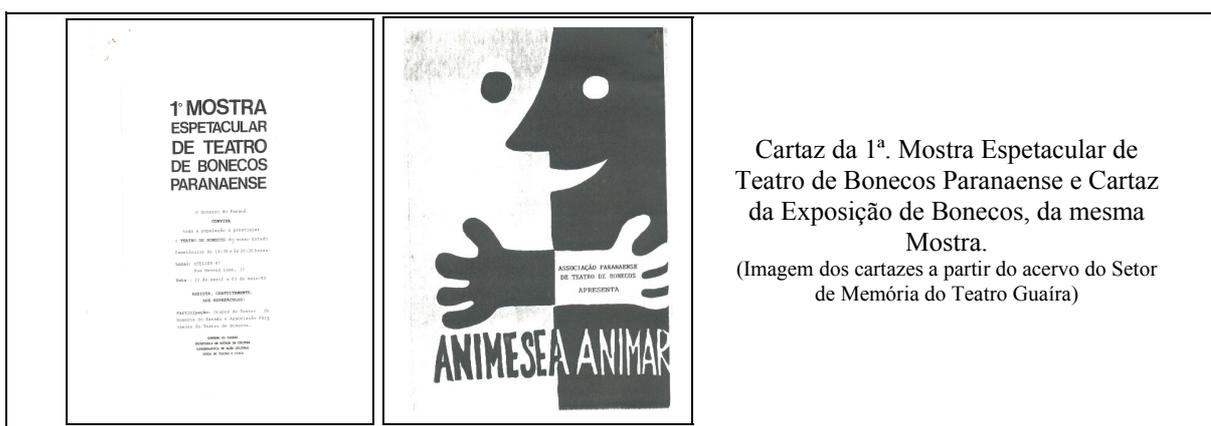
⁵⁸ Doravante chamado somente de Festival ou FETB.

⁵⁹

Esta primeira Mostra, em 1992 foi mobilizada pela Associação Paranaense de Teatro de Bonecos (APTB) em parceria com o Setor de Teatro e Circo da Secretaria de Estado da Cultura – CAC/SEEC, durante a gestão de Gilda Poli, que atuou nesta Secretaria no período de 15/03/1991 a 31/12/1994.

A APTB organizou uma proposta com o histórico das atividades do teatro de bonecos no Paraná e encaminhou-a à SEEC, propondo oficinas de formação de novos bonequeiros, pequenas mostras de teatro de bonecos e um centro de criação e enriquecimento do teatro de bonecos. Esta proposta teria um período de experimentação de março a dezembro de 1992, com o objetivo de: ampliar o número do público e espaço do teatro de bonecos, a continuidade e aprimoramento dos bonequeiros e a afirmação do teatro de bonecos diante das demais áreas das Artes Cênicas e das outras Artes.

Esta Mostra foi organizada baseando-se no fato de que o Paraná, segundo levantamento da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, naquele momento, era um dos estados brasileiros onde existia maior organização dos bonequeiros e Curitiba situava-se como ponto de encontro e projeção do Teatro de Bonecos. Muitos profissionais do teatro de bonecos que tiveram sua formação no Paraná destacaram-se no cenário nacional e internacional.



Entre os muitos profissionais que se radicaram⁶⁰ no Paraná e contribuíram para o desenvolvimento e ampliação dos bonecos, no espaço cultural destacaram-se: Centro de Animações, Teatro de Bonecos Dadá, Grupo Calçada di Verso, Filhos da Lua, Karagos, Faz de Conta, Merengue, Vigário Produções Artísticas, Simples Suspiros e outros de Curitiba, Pau de Fita em Maringá e Movimentos em cidades como Londrina e Cascavel.

Estes profissionais destacaram-se também pela atuação em discussões políticas municipais e estaduais de desenvolvimento e apoio cultural. Atuaram

⁶⁰ Uso o termo se radicaram porque alguns grupos não se originaram no Paraná e algumas pessoas nem eram do Brasil. Da mesma maneira, num festival um grupo foi classificado como vindo de São Paulo, no seguinte festival ele foi classificado como do Rio de Janeiro. Isto é, a organização em relação à origem dos grupos dá-se pela cidade na qual o grupo encontra-se no momento, onde se radicou e não no país de origem ou cidade de origem.

também em conjunto com a área da educação. Em função desta participação e reivindicações, alguns espaços culturais foram criados em Curitiba como: o Teatro do Piá, na sede da Fundação Cultural de Curitiba e o Atelier 87, da Secretaria de Estado da Cultura, na Rua Mateus Leme.

As oficinas de formação de novos bonequeiros que faziam parte da mostra foram um ponto importante na estratégia dos bonequeiros. Elas foram distribuídas durante o ano, atendendo Curitiba e outras localidades do interior do Paraná. Da mesma forma, as pequenas mostras de teatro de bonecos foram distribuídas no decorrer do ano, dando maior visibilidade à profissão e seus profissionais.

O Atelier 87, atualmente desativado, recebeu um tratamento técnico “básico” para poder comportar espetáculos e tornar-se um pólo de planejamento, criação e projeção do teatro bonecos em Curitiba. Criou-se, assim uma programação permanente de espetáculos e oficinas de formação.

A 1ª Mostra de Teatro de Bonecos serviu como abertura para um projeto com amplitude maior: o projeto “O teatro de bonecos no Paraná”, que pretendia transformar o Atelier 87 em “Casa do Teatro de Bonecos do Paraná”. Este espaço realizava apresentações gratuitas às 10:00h das manhãs de domingo e cativou o público da feirinha do Largo da Ordem. Algumas performances e apresentações de rua também utilizaram o espaço da feirinha para divulgação do teatro de boneco, com público garantido.

O Atelier 87 foi também espaço para atuação da APTB, que mobilizou a comunicação entre os grupos do interior do estado e de outros estados e festivais. Foram criados cursos técnicos para novos bonequeiros e estabelecidos contatos com escolas de formação de teatro de bonecos e circo, no Brasil e no exterior. Através da APTB algumas pessoas puderam fazer cursos de formação no Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e outros estados e também em outros países como: França, Espanha, Itália, Portugal, etc, bem como mostrar seus trabalhos nesses países.

Foram apresentados 26 espetáculos nesta 1ª Mostra. Houve o lançamento do livro “Teatro de Formas Animadas” de Ana Maria Amaral, performances, exposição com orientação didática e distribuição de bonecos/luva, oficinas, seminários e ativação do Projeto “Carreta Popular”.

Muitos bonequeiros participaram desta 1ª Mostra, porém, Euclides Dadá, então presidente da APTB e Adair Chevônica (sua esposa), que contribuíram para o

desenvolvimento do Atelier 87 e da APTB, não estiveram presentes. Uma reportagem do Jornal do Estado⁶¹ fala sobre a ausência de Dadá e dos constrangimentos deste conflito: Dadá reclamava que não havia uma política de continuidade de apoio à categoria. Havia poucos eventos de Teatro de Bonecos no decorrer do ano e não existia sequer um teatro específico para bonecos. Ele disse também que não havia sido convidado a participar desta mostra, mesmo sendo ele o “responsável” pela reabertura do Atelier 87, que foi chamado por um tempo de Teatro Dadá. Para ele, nem os bonequeiros, nem a Secretaria de Estado da Cultura tiveram em algum momento uma política para teatro de bonecos, e ele havia, por esse motivo, ficado de fora.



Euclides Dadá e seu característico boneco Dadá.
(Fotos do acervo particular de Ana Paula Cruz)

Por outro lado, o coordenador de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná naquele momento, João Carlos Ribeiro, disse que Dadá foi convidado, mas não quis participar, afirmando ainda que Dadá estaria à disposição da Secretaria naquele momento e que ao ser-lhe proposta a Mostra, ele teria pedido transferência para o município de Almirante Tamandaré, por somente querer trabalhar sozinho e não ter que dividir o espaço com outros bonequeiros.

Das articulações da APTB e dos esforços para a realização da 1ª Mostra Espetacular de Teatro, firmou-se um espaço na cidade de Curitiba, que passou a esperar eventos de teatro de bonecos, a partir daí, anualmente. Deste começo é preciso salientar algumas marcas como: as apresentações no Largo da Ordem aos

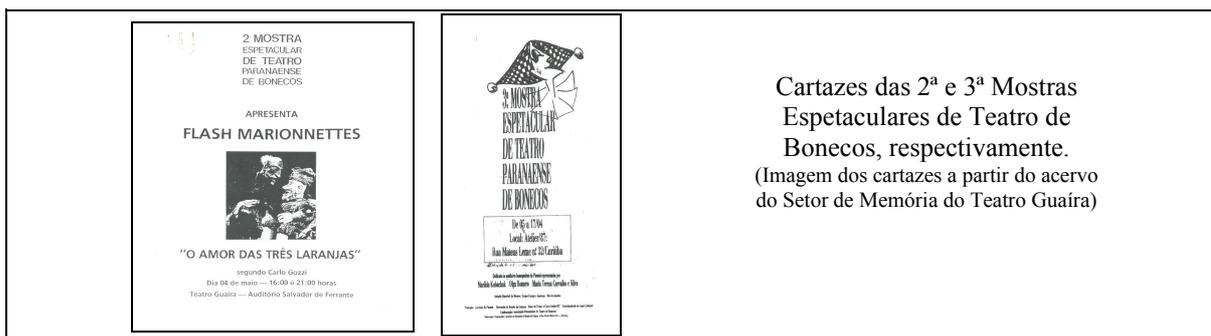
⁶¹ Jornal O Estado do Paraná. Caderno Cultural. 25/04/1992.

domingos, a tenda com espetáculos gratuitos, a exposição de bonecos que passou a caracterizar a Mostra e que depois se tornou um “Festival” de cunho internacional.

Também neste início desencadeou-se a ruptura das relações de Dadá com o restante dos bonequeiros e vice-versa. Apesar de sua grande contribuição para o cenário local de bonecos, ele seguiu seu caminho sozinho e nunca participou, em nenhum ano, deste festival, embora ainda hoje atue na cidade e em outros países, com o mesmo destaque profissional.

O objetivo desta primeira mostra foi abrir um espaço na cidade para o teatro de bonecos e mantê-lo fortificado, através de um projeto de mostras anuais. Embora o Paraná fosse destaque nacional pela produção de seus bonequeiros, naturais daqui ou radicados no estado, não havia um reconhecimento oficial, principalmente por parte da classe teatral local, havendo até um certo preconceito quanto a esta manifestação, como se ela fosse algo exclusivamente realizado para “criancinhas” e sem qualidade técnico-artística. Para destacar o teatro de bonecos e seus artistas como profissionais das artes cênicas e esclarecer a comunidade em geral sobre eles destacou-se na 1ª Mostra a necessidade de promover a integração do teatro de bonecos com as demais áreas das artes cênicas e das outras artes e o aprimoramento dos interessados em teatro de bonecos. Já no primeiro ano da Mostra, participaram grupos de fora do Estado, embora fosse uma mostra paranaense, centrada na produção local.

A “2ª Mostra Espetacular de Teatro Paranaense de Bonecos” aconteceu de 28/04 a 09/05/1993, no espaço do Teatro de Bonecos do Paraná, antigo Atelier 87 e no Auditório Salvador de Ferrante do Teatro Guaíra. A abertura oficial foi realizada com a presença da Secretária de Estado da Cultura, Gilda Poli. Durante a inauguração da exposição “O Boneco Paranaense”, organizada pelo Grupo Filhos da Lua, foi apresentado um panorama do teatro de bonecos, das décadas anteriores até aquele ano.



Destes três primeiros anos de Festival, ainda sob o formato de Mostra, existe pouco material registrado: apenas algumas anotações dos grupos que participaram e a memória dos bonequeiros. Este material teria se perdido na transferência do festival/mostra do domínio da APTB para o Teatro Guaíra, segundo membros da APTB.

Desta maneira, o enfoque da segunda Mostra é a abertura para grupos internacionais e a valorização da formação técnico-artística dos bonequeiros. O grupo francês “Flash Marionnettes” fez duas apresentações do espetáculo “L’amour des trois oranges” e também participaram de uma “conversa informal” com os grupos locais, falando da sua refinada habilidade em manipular os bonecos. Consta na contra-capa do projeto da 2ª Mostra, o destaque para este grupo que criava, fabricava e manipulava marionetes, com sinopse da peça e a seguinte referência sobre os bonequeiros:

“É preciso dizer a respeito destes marionettes que eles são manipulados com tal habilidade, que se esquece rapidamente que seus gestos, tics, mímicas, movimentos dos lábios, são impulsionados por marionetistas que estão todo tempo visíveis, ainda que vestidos de preto e mascarados; sua presença cênica se prende também a seu caráter de grandes marionetes com rostos e corpos incrivelmente modelados, com olhares expressivos e vestimentas reveladoras de sua personalidade profunda (...)” (Flash Marionnettes, 2ª Mostra Espetacular de Teatro Paranaense de Teatro de bonecos, 1993).

O grupo “Flash Marionnettes” teve o apoio da “Alliance Française” e foi o único grupo a apresentar-se no espaço do Teatro Guaíra. Todos os outros espetáculos realizaram-se no Teatro de Bonecos do Paraná, mesmo porque os bonequeiros queriam marcar o local como especial para o Teatro de Bonecos e garanti-lo no cenário curitibano. Além dos espetáculos, aconteceu uma oficina, intitulada “Uma dramaturgia para bonecos” com Marilda Kobachuk.

Neste ano (1993), entre as técnicas já conhecidas pelo público, como fantoches, marionetes, fio e bonecos gigantes, a Mostra incluiu espetáculos de mágica e shows dos mais antigos ventríloquos em atividade no estado do Paraná: Valdemiro Bordenowski – que completou naquele ano 50 anos de carreira – Osvaldo Silveira de Ávila (Prof Sander) e Lauro Quirino, que também fazia “Boi-de-mamão”.

Por esta razão, a Mostra foi dedicada a estes três artistas. As apresentações ainda tinham entrada franca.

A “3ª Mostra Espetacular de Teatro de Bonecos”, aconteceu de 05/04 a 17/04/1994 e foi dedicada às mulheres bonequeiras do Paraná, representadas por Marilda Kobachuk, Olga Romero e Dona Tereza de Carvalho Silva.

O projeto de realização da 3ª Mostra, enviado à Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, partia da afirmação de que as duas primeiras mostras de teatro de bonecos haviam sido realizadas com sucesso. Revelando mais uma vez a preocupação com a qualidade técnico-artística das apresentações, os trabalhos apresentados afirmavam boa qualidade tanto técnica quanto artística, além de terem proporcionado o acesso intenso do público ao teatro de bonecos, atingindo principalmente a população escolar de Curitiba e Região Metropolitana. Marcava-se assim o espaço profissional destes artistas no cenário local, numa política de acesso cultural.

A Mostra do ano de 1994 foi uma continuidade, mais um ano em que os bonequeiros se reuniram num “acontecimento de confraternização”, para mostrarem suas realizações. O projeto previa um Evento para o período de 29/03/94 a 17/04/94, mas foi realizado somente a partir do dia 05/04/94, com uma exposição de “Máscaras” e quase sem registros.

Esta Mostra contou com a participação dos músicos João Carlos Ribeiro e Janete Andrade tocando gaita de fole e a artista popular Efigênia Ramos Rolim que faz bonecos com papel de bala, marcando presença na Rua (Teatro de Rua). Participou também, Antonio Carlos Sena, então presidente da ABTB, com atuação no seminário: “Panorama do Teatro de Bonecos no Brasil”. Renato Perré continuou os seminários por mais dois dias com o tema “A direção no Teatro de Bonecos”.

Neste ano aconteceram as primeiras participações oficiais de artistas que não eram bonequeiros: Mauro Zannata (ator, mímico e “clown”) com o “workshop” “Manipulação de máscaras”; Fátima Queiroz, do Rio de Janeiro, com o “workshop” “A Comédia Dell’Arte” e uma oficina com Efigênia Ramos Rolim contando “Histórias e Estórias”. E, também uma atividade organizada por Lauro Quirino em “Homenagem ao Boi-de-mamão”.

Nestes três primeiros anos da Mostra a participação da Secretaria de Estado da Cultura foi fundamental para a realização e continuidade deste projeto, em “parceria” com o projeto “Carreta Popular”, ambos apoiados pelo Setor de Teatro e

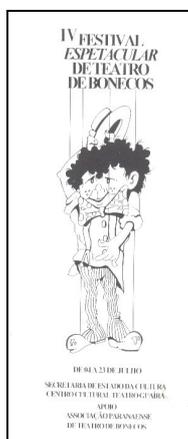
Circo (CAC/SEEC), coordenado por Laerte Ortega, também bonequeiro e com destaque na atuação de Teatro de Rua e também coordenador do projeto “Carreta Popular”. O Atelier 87, que passou a ser conhecido como Teatro de Bonecos do Paraná, era coordenado por Paulo Afonso de Souza Castro e mantido totalmente pela Coordenadoria de Ação Cultural (CAC/SEC).

Estas edições foram marcadas por uma certa improvisação em termos de produção. Como os recursos eram poucos e trabalhava-se numa linguagem popular, o fato, por exemplo, de todo o material de divulgação das Mostras ter sido feito em sulfite e xerox e a programação em A4 com cartazes em xerox de A3, acabou não sendo negativo. Os objetivos de se fazerem notados e de se fortalecerem no cenário local estavam sendo atingidos. As maiores responsáveis pela divulgação destes eventos anuais foram a imprensa, com as matérias dos jornais do Estado do Paraná e da Gazeta do Povo - que divulgaram a programação - e a comunicação boca-a-boca a partir das apresentações na feirinha e das performances de rua.

3.3 – O FESTIVAL NO TEATRO GUAÍRA

Posteriormente a este período⁶², a “Mostra” torna-se “Festival” e deixa de ser realizada pela Coordenadoria de Ação Cultural e pelo Setor de Circo da Secretaria de Estado da Cultura. A partir deste momento o Teatro de Bonecos continuaria a ser mantido pela Secretaria de Cultura, mas através do Centro Cultural Teatro Guaíra e sem a participação da APTB.

Desde então o Festival tem sido produzido e organizado pelo Teatro Guaíra,



sem a participação direta de bonequeiros ou sem nenhum bonequeiro na produção, como foi nos anos anteriores, com a presença de Laerte Ortega.

Isto significou uma perda muito grande para os bonequeiros, que após três anos de conquistas e do Festival ter revelado resultados animadores para estes profissionais, eles perderam parte considerável de sua “atuação” dentro do cenário de políticas culturais do estado do Paraná.

⁶² Durante a gestão do Secretário de Estado da Cultura Eduardo Rocha Virmond no período de 01/01/1995 a 18/01/1998.

O Festival continuaria a existir e eles a participarem, mas a autonomia de direcionamento da própria classe deixa de acontecer. O Festival deixa então de apresentar um caráter popular e passa a ser oficial, para descontentamento geral dos bonequeiros.

Os bonequeiros conseguiram, até então, unificar numa mesma atuação, o apoio oficial e o espetáculo popular. Baseados no mesmo caráter popular, conforme mostrado por Bakhtin, os bonequeiros conseguiram formar um espaço não-oficial, mas quase legal, através do festival, numa grande festa, desfilando pelas praças, ruas e entre a “feirinha”, com imagens gigantes e temas particulares. Eles próprios eram os difusores de sua concepção de mundo, de forma ambivalente e positiva.

O 4º FETB⁶³ foi um segundo marco na trajetória dos bonequeiros locais. Oficialmente ele foi produzido pelo Centro Cultural Teatro Guaíra com o apoio da APTB. Deste encontro quase não há registros: somente um programa em sulfite A4, com os espetáculos e horários e a memória dos bonequeiros. No entanto, destacaram-se nesse cenário político as figuras de Manoel Kobachuk e seu Centro de Animações. Assim, a homenagem desta edição foi ao Centro de Animações, às pessoas de Adeodato Rohden e Manoel Kobachuk. A exposição deste ano foi fotográfica: “Marionetes e Marionetistas Brasileiros em Charleville-Mézière”, também do “Centro de Animações” e “Teatro de Bonecos”, mas sem nenhuma menção especial a outro grupo ou bonequeiro ficou registrado.

Os espetáculos dividiram-se entre o Auditório Salvador Ferrante do Teatro Guaíra, do Teatro de Bonecos (Atelier 87) e na rua (Largo da Ordem). Neste ano (1995), caracterizou-se como Festival de cunho internacional e não somente como local ou regional. A programação contou com palestra com Antonio Carlos Sena, então presidente da ABTB, e Walmor Beltrame (Florianópolis - SC), falando sobre a “Estética no Teatro de Bonecos”. Por dois dias aconteceu o “Seminário de teatro de bonecos” - com a participação dos grupos presentes e demais interessados - com o tema “Profissionalização do ator Bonequeiro”, uma oficina, também com Walmor Beltrame sobre “Teatro de Bonecos e Arte-Educação” e outra oficina com Tânia de Castro Saraiva (Porto Alegre – RS) sobre “Confecção de Bonecos em Espuma”. Foram realizados 30 espetáculos e um desfile de bonecos pela cidade.

A produção do Festival perdeu o caráter de “improvisado popular”, mas ganhou maior visibilidade. Como estavam distantes da organização efetiva do Festival,

⁶³ O 4º FETB realizou-se de 04 a 23 de julho de 1995.

coube aos bonequeiros o espaço de comunicações, encontros, palestras, enfim, o espaço destinado a reuni-los durante o Festival, onde, de alguma maneira, eles pudessem atuar mais próximo ao que desejavam e haviam planejado ao cunhar o Festival.



A partir do momento que o Festival passou a ser organizado pelo Teatro Guaíra - pela própria estrutura organizacional do Teatro - passou também a ter mais registros como arquivos de fotos, currículos e propostas de espetáculos para o festival e alguns programas, mas os registros de projetos, custos e organização não foram registrados ou por algum motivo, não foram disponibilizados para arquivo. Aliás, o material sobre as diversas edições do FETB ficava num arquivo/fichário de metal na sala de produção. Somente no ano de 2004 este material foi levado ao Setor de Memória e organizado enquanto registro oficial do Teatro. Quando iniciei esta pesquisa, ajudei a organizar parte deste material e a intenção era que na edição de 2004 fosse realizada uma exposição, em formato de retrospectiva do FETB até aquele momento – o que não aconteceu. Foram colocados, por parte do Teatro Guaíra, inclusive, vários impedimentos – inexplicados - para que eu pudesse realizar a pesquisa neste material. O contato posterior e acesso ao material foram realizados através de colegas do teatro e não da instituição Teatro Guaíra.

Dando seqüência, no ano de 1996 tivemos o 5º FETB⁶⁴, ocupando mais o espaço do Teatro Guaíra que o espaço do Teatro de Bonecos e alguns espaços alternativos como o palco da Carreta, o chamado “Espacio Actual” (não há registro que possa identificar melhor), e a rua. A exposição fez uma retrospectiva do Teatro de Bonecos no Brasil e chamou-se “Aventuras, Bravatas de uma arte – passo a passo do Teatro de Bonecos no Brasil”. Houve uma palestra com Ilo Klug, e 31 espetáculos, sendo 8 grupos estrangeiros, 6 interestaduais e 16 grupos paranaenses.

Neste momento, a amplitude do Festival toma grandes proporções, e ele passa a ter caráter internacional: já não importam mais as cidades das quais os bonequeiros vêm, e sim os estados ou os países.

⁶⁴ O 6º FETB realizou-se de 24 a 30 de julho de 1996.



O Festival parece ir cada vez mais se fragmentando em partes, atendendo a públicos e interesses diferentes. Um lado atende à classe bonequeira, que vai acompanhar diretamente as alterações na programação e também, da maioria das informações por acompanhar a maioria dos espetáculos, ou por circular constantemente pelo Festival. Do outro lado, o público em geral, interessado nos espetáculos, nos bonecos, como platéia que vai até a exposição, mas não adentra os bastidores e nas alterações de última hora da programação do Festival. Um terceiro lado atende aos grupos ou pessoas da classe artística oferecendo certos benefícios em relação a atuações constantes e até participação em projetos ou assessoria. Esta situação resultou em reclamações do público que não conseguiu assistir aos espetáculos que haviam sido programados e que acabou participando parcialmente do Festival; gerou também descontentamento da APTB que cunhou o Festival, acabou ficando fora das decisões e culminou em embates entre bonequeiros beneficiados pelo Teatro Guaíra e os outros grupos, especialmente os mais antigos.

No momento da 6ª edição FETB⁶⁵, o Festival já está bem consolidado no cenário curitibano.

É nesta edição também que acontece a primeira abertura do festival nas Ruínas de São Francisco, no Largo da Ordem. Embora, desde a 1ª edição, o Festival tenha ocupado a feira do Largo, as Ruínas e praças, não foi em caráter oficial. A abertura do Festival ficou marcada, a partir deste ano, como sendo nas Ruínas, com espetáculos que tivessem bonecos gigantes ou com grande volume visual, na categoria de espetáculo de rua. Assim, a “Cia. Bonecos Gigantes” de Porto Alegre abriu este Festival, com bonecos infláveis manipulados por várias pessoas, causando um grande impacto visual no público e atraindo as pessoas da “feirinha” para o espaço das Ruínas.

A exposição, mais uma vez, foi organizada por Magda Modesto, com temática brasileira. Não foi encontrado registro material desta exposição. A participação de bonequeiros do Rio de Janeiro como Magda Modesto e Manoel

⁶⁵

Aconteceu entre 08 e 15 de maio de 1997. A partir dessa edição comecei a participar do Festival e nesse ano atuei como elenco do grupo Mamulengo Beija-Flor.

Kobachuk – que já há algum tempo está em Curitiba, dirigindo o Teatro do Dr. Botica – tem um caráter político muito forte. Estes bonequeiros sempre atuaram em cargos políticos da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), comunicando-se ativamente com a UNIMA e outros grupos, principalmente europeus. Estas teias de relações possibilitam-lhe uma certa visibilidade diante de “mecenas contemporâneos” e de pessoas que atuam em cargos públicos voltados ao apoio à cultura, em instituições como o Teatro Guaíra, por exemplo.

Nesta edição o destaque em espetáculo foi para o grupo japonês “Dondoro”, que confundiu a platéia do início ao fim do espetáculo. A manipulação era tão precisa e como parte do corpo do boneco era corpo do ator, e ambos contracenavam, não foi possível ao público descobrir quem era o boneco e quem era o ator. Isto causou encantamento, incômodo e admiração simultâneos.

Aconteceram também duas palestras: uma com Magda Modesto “Momento Atual do Teatro de Bonecos” e outra com Elizabeth Bofer e Péricles de Souza Lima “Profissão Bonequeiro Paranaense”. A profissionalização dos bonequeiros é um tema constante nos festivais, e aqui o destaque é para a profissão “bonequeiro paranaense”, indicando que neste cenário há algo que o diferencia dos outros bonequeiros não-paranaenses. Os debates eram marcados por discussões acaloradas e ficaram evidentes os atritos entre bonequeiros que não compartilhavam pontos de vista políticos semelhantes, por discordarem da forma de apoio concedido

pelo Teatro Guairá e/ou SEEC.



A partir do 7º FETB⁶⁶ a produção passou a ser mais “elaborada”. Por volta da 4ª edição, os cartazes passaram a destacar alguns bonecos, pela sua expressividade. Na 7ª edição o títere em destaque, que marca o cartaz do Festival, é Terezinha, do espetáculo de Renato Perré, “Terezinha uma história de amor e perigo”. A produção do Festival passa a disponibilizar mais verba, revelando isso em cartazes e material de divulgação, brindes aos participantes como bolsas, canecas, camisetas e programas especiais, sendo todos logomarcados e produzidos em material de qualidade. Mas as planilhas de custos e justificção de custos continuaram

⁶⁶ O 7º FETB aconteceu de 17 a 24 de maio de 1998, no qual participei novamente como o espetáculo “As aventuras de uma viúva alucinada”, espetáculo bastante premiado em outros festivais de caráter competitivo, com texto de Mestre Ginú, considerado um “clássico” do Mamulengo.

inacessíveis. Este contraste ocorre pelo fato de que nas gestões da APTB do Festival, as planilhas eram detalhadas e ficavam à disposição nos arquivos, como ainda constam no Setor de Memória do Teatro Guaíra e esta era uma exigência da própria Secretaria de Estado da Cultura.

Com a questão da profissionalização ainda candente, a palestra de Valmor Beltrame “A formação Profissional do Bonequeiro” versou sobre as maneiras mais usuais na formação dos artistas que trabalham com teatro de bonecos: as limitações e benefícios desses processos de formação. Discutiu, também, o domínio de técnicas de manipulação e confecção na formação do artista; surgiram também discussões sobre se as questões técnicas e estéticas são caminhos a serem percorridos individualmente.

Valmor Beltrame partiu do princípio de que hoje, praticamente inexitem fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas e apontou caminhos para a formação do artista bonequeiro. Esta discussão deve-se ao fato que, no Brasil, ao contrário de muitos países da Europa, não existe formação acadêmica para a formação do profissional de teatro de bonecos.



Houve também um debate chamado “Encontro da Classe” que discutiu as tendências atuais do teatro de bonecos, e também, um debate sobre “O teatro de Bonecos na Educação” com a presença de educadores e artistas, além de uma palestra sobre a produção teatral de bonecos (produção e formação do bonequeiro) “Centro de iniciativas de Tolosa”, com o bonequeiro da Espanha Miguel Arreche.

Duas exposições foram montadas nesta edição: “A arte bonequeira do Paraná”, que reuniu fotos e informações sobre as companhias de teatro de animação existentes no estado, além de bonecos de técnicas variadas e publicações referentes ao tema, com curadoria de Edvaldo Barros e Assessoria de Elizabete Gil Bofer. A outra, “Imagens de um passado presente: o teatro de sombras asiático”,

aconteceu com curadoria de Magda Modesto e Montagem de Rubem Carvalho Silva. Esta exposição mostrou exemplos da diversidade de silhuetas asiáticas mostrando as técnicas tradicionais do teatro de sombras, selecionados da coleção pessoal de Magda Modesto. Nove painéis revestidos de telas foram feitos para a exibição de diferentes estilos de teatro de sombras, peças em couro opacas ou translúcidas e diferentes manipulações, segundo técnicas originárias da China, Tailândia, Indonésia, Índia e Turquia.

Em 1999 o FETB, em sua 8ª edição havia se tornado o mais importante do gênero no país, com a participação de 36 grupos, reunindo países como: Brasil, Espanha, Venezuela, Peru, Argentina e Uruguai. A partir dessa edição, o festival passa a ser em julho, para coincidir com as férias escolares das crianças, que movimentam o Festival no período diurno.

O destaque desta edição, em termos de espetáculo ficou com o grupo de Porto Alegre “Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz”, com a adaptação da peça de Bertolt Brecht “A exceção e a Regra”, que abriu o festival, nas Arcadas.



O boneco que ilustra o cartaz é do espetáculo “O senhor dos sonhos”, da “Cia. Truks”. A exposição desta edição foi interativa, com curadoria de Renato Perré. É também, nesta edição, que pela primeira vez há uma banca examinadora oficial para a seleção de grupos e fizeram parte dela: Marilu Silveira, Fernando Marés e Elisabete Bolfer, embora eles tenham atuado em termos de consultoria e não de comissão com decisão de aprovação. Esta forma de “consultoria” aconteceu em outras edições, mas de maneira informal, não ficando assim nenhum registro escrito disto, e como a escolha desses

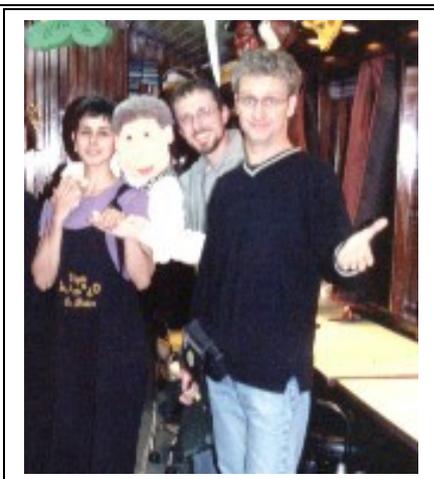
“consultores” não tinha nenhum critério pré-estabelecido, baseando-se muitas vezes na “amizade” preferia-se que isso acontecesse de forma oculta, segundo informou uma pessoa da produção do Teatro Guaíra.

O homenageado do 8º FETB foi Valdemiro Natálio Bordenowski, pelos seus 40 anos de carreira em Teatro de Bonecos. A palestra realizada foi do Grupo “Sobrevento” de São Paulo, versando sobre o teatro chinês. O debate aconteceu somente uma vez, mas já estava se formatando para o que hoje se tornou o “Espaço

Bonequeiro”. Nesta edição, a entrada deixou de ser franca e os ingressos tiveram preço único de R\$ 3,00. A partir de então, passou a haver uma lona na rua onde aconteciam espetáculos públicos, geralmente em duas sessões por dia. O restante dos espetáculos era pago⁶⁷.

Estas últimas edições ficaram marcadas pela grandiosidade da produção do Festival, que pode contar com a presença de grupos internacionais e destacar o Festival no cenário de Teatro de Bonecos tanto nacional quanto internacional. E, a produção local, discutia ainda a formação e a profissionalização. O espaço do boneco ampliou-se mais, através da mídia, deixando de ser visto na cidade e no Brasil como coisa somente de “criança”.

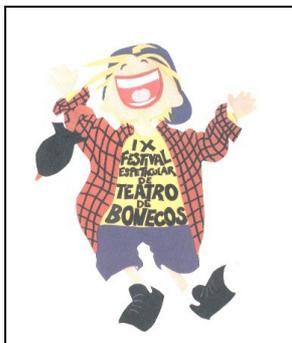
Colaboraram para isto os espaços crescentes nos programas de televisão, direcionados ao público infantil, que utilizavam o teatro de bonecos como recurso educativo. Estes programas cativaram público de todas as idades e foram premiados destacando e popularizando o boneco ainda mais. A animação, através da televisão, foi reforçada pela TV Cultura com os programas infantis: “Rá-Tim-Bum”, “Castelo Rá-Tim-Bum”, “Có-có-có-ri-có”, “Senta que lá vem a história”, e outras intervenções premiadas mundialmente, com bonecos e formas animadas.



Ana Paula, o boneco Júlio, do programa “Co-có-có-ri-có”, o diretor deste programa e da “Ilha-Rá-Tim-Bum”, Fernando e o bonequeiro Álvaro Petersen, quando eu trabalhava no “Vagão animado” no Teatro do Dr. Botica.

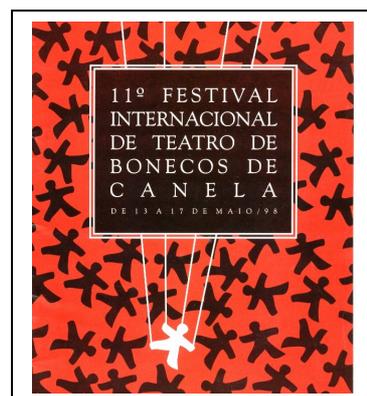
⁶⁷ Nas últimas edições o ingresso custou R\$6,00 para adultos e R\$3,00 para crianças.

Os bonecos passaram a fazer parte de programas de tv, aberturas de novelas e “clips” musicais, assim se popularizando. Atualmente dois bonecos são bastante populares em programas de televisão direcionados ao público adulto: o “Louro José” do programa Ana Maria Braga e o “Ratinho” do programa Show do Ratinho.



No 9º Festival, que aconteceu no período de 16 a 23 de julho de 2000 o reconhecimento do FETB como o maior festival no país veio impresso na programação oficial. Nele, o Teatro Guaira orgulhosamente colocou-se como o responsável pela expansão deste festival, o que o teria tornado de porte internacional e superado as proporções do Festival de Teatro de Bonecos de Canela – RS, até então, o maior e o melhor da

categoria. “Canela” era o festival que dava reconhecimento ao trabalho do bonequeiro. Participar dele já mostrava que o trabalho era bem elaborado e profissional. O resultado em participar de “Canela” convertia-se em muitos trabalhos.



Nesta edição aconteceu o “Ciclo de Reflexões sobre Teatro de animação” com a coordenação de Odílio Malheiros, no Miniauditório do Teatro Guaíra, com a seguinte programação:

18/07/00 14:00h	Associação de Teatro de Bonecos: para quê e por quê?	Painel com: Magda Modesto – conselheira da UNIMA, Fernando Santana – presidente ABTB, Odílio Malheiros – presidente APTB, Leda Nascimento – presidente da Associação de Bonecos do Estado do Espírito Santo.
19/07/00 10:00h 14:00h	Encontro Maringaense de Contadores de Histórias – Contadores de Histórias X Teatro de Bonecos. Corpo e Voz no Teatro de Animação.	Apresentação e Questionamento do Painel com: Fernanda Mecking (vice-presidente da APTB) Apresentação: Simone Kobachuk
20/07/00 10:00h 14:00h	O Boneco e a Comunidade. Teatro de Bonecos no Boi de Mamão	Painel com Tádica Veiga Apresentação: Wlamor Beltrame
21/07/00 10:00h	Teatro de Animação: Ator X Bonecos. Bumba-boi como forma de Teatro Popular Brasileiro.	Painel Renato Perré Apresentação: Itaércio Rocha
22/07/00 14:00h	Importância da Pesquisa (prática e teórica) como preparação e registro das montagens	Apresentação: Ana Maria Amaral

A Importância dessas reflexões, em termos locais, situa-se principalmente no questionamento da atuação da Associação de Teatro de Bonecos, no Paraná a

atuação da APTB, e a importância do registro das pesquisas que são realizadas antes das montagens e seus resultados.

Como a APTB perdeu absolutamente sua atuação no Festival e não contava com nenhum bonequeiro trabalhando na Secretaria de Cultura ou no Teatro Guaíra, uma das suas principais funções - melhorar e ampliar as condições de trabalho para os bonequeiros - ficou sem atuação. Os bonequeiros que representavam oficialmente a APTB questionavam o Teatro e os colegas. A importância dos registros das produções bonequeiras também contribuiria para fortalecer o caráter profissional desta atividade. Há que se notar que, embora o cenário fosse positivo, até este momento os espetáculos de bonecos não eram chamados a concorrer no prêmio Gralha Azul – prêmio em artes cênicas local. Somente mais tarde é que estes espetáculos concorreriam e seriam premiados.

Com a abertura do mercado de trabalho, principalmente em Curitiba, através do Festival e da inauguração de um teatro de bonecos privado (o Teatro do Dr. Botica, de Miguel Krigsner, proprietário da empresa O Boticário, e de Manoel Kobachuk) as relações entre os bonequeiros tornam-se mais tensas.

O discurso do Teatro do Dr. Botica foi de abertura para todos os bonequeiros, tendo somente que consultar a disponibilidade de agendamento. Mas não foi o que aconteceu. Somente um grupo de bonequeiros, que estreitou laços com Manoel Kobachuk, passou a atuar diretamente no teatro. O “Vagão animado” foi fechado e reaberto várias vezes, em contínuas tentativas de atendimento ao público de “shopping”, onde este teatro está inserido (Shopping Estação). Atualmente é uma loja de brinquedos didáticos e “souvenirs”.

Atualmente o teatro conta com espetáculos de outros artistas, mas o foco são os espetáculos criados especialmente para esse espaço, como “Boti no planeta água”, fazendo uma menção direta ao Boticário. Há um atelier, muito elaborado e materiais históricos sobre a APTB nesse espaço, mas as visitas devem ser agendadas. Tentei algumas vezes acessar esse material, mas sempre havia um impedimento. Tentei também falar com Manoel, atual presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, mas ele não respondeu às chamadas telefônicas, bem como às mensagens eletrônicas. Recentemente, através de outros bonequeiros e acompanhada por eles surgiu a possibilidade de ter acesso ao Teatro do Dr.

Botica⁶⁸ e todos os outros espaços a ele vinculados, bem como ao material da APTB.

Retornando ao 9º FETB, a exposição foi organizada por Renato Perré, com o tema “Boi-de-Mamão e Outras Formas Animadas”, também uma exposição interativa, onde os bonecos foram confeccionados por vários bonequeiros como: Maria Tereza Carvalho e Silva, Olga Romero, Marilda Kobachuk, Marcelo Andrade e Odílio Malheiros. Esta forma de criar os bonecos para a exposição possibilitou que vários bonequeiros se integrassem e atuassem conjuntamente, pois, na maioria das vezes, só um bonequeiro trabalhava para a montagem da exposição. Mas, o Festival podia proporcionar, além do reconhecimento que o festival credita ao trabalho do bonequeiro, um momento de troca de experiências e também uma grande possibilidade de trabalhos futuros para o bonequeiros.

Mais uma vez houve curadoria, em termos de consultoria, da seguinte forma:

- Para companhias internacionais – Magda Modesto
- Para companhias brasileiras e não paranaenses – Lúcia Cerrone
- Para companhias paranaenses – Marilú Silva

Neste ano não houve um boneco de espetáculo que fosse “garoto propaganda” do festival. Foi criado um boneco especialmente para representar o Festival, o Miroslau, o mascote do festival. Ele era chamado de Miro e foi criado por Iara Teixeira. Outra atração veio junto com o boneco: a “Banda do Miro”, realizada pela Karagoz B, composta por palhaços músicos, que animavam o Festival, fazendo estardalhaço, performance e tocando para atrair as pessoas.

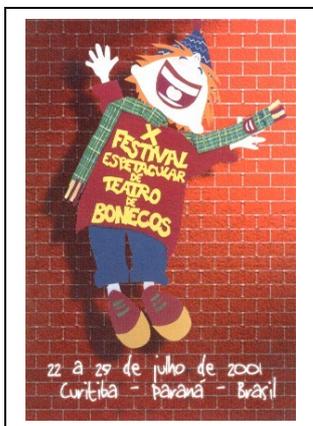
A performance dos bonequeiros com a banda do Miro passou a marcar o Festival, mas o boneco não foi tão bem recebido. Era uma pessoa travestida em boneco, com o rosto sem expressão, destoando daquilo que representava o boneco de teatro, pois não parecia ter “anima”. Neste momento a atuação voltada especialmente ao “mercado” - o que a figura do boneco travestido não deixava esquecer - incomodou mais uma vez os bonequeiros locais. Mesmo com o cachê melhor para os espetáculos, com fotos em diversos jornais e aparecendo em noticiários de abrangência nacional, os bonequeiros não sentiam que aquele Festival

⁶⁸ O Teatro do Dr. Botica é um espaço interessante e que exigiria uma análise mais detalhada, demandando também um tempo maior, que o mestrado não permite disponibilizar, especialmente pelo fato dos contatos serem lentos. Há dois anos eu tento “entrar” neste Teatro, mas mesmo tendo trabalhado lá na época da inauguração, o grupo é bastante fechado e exige contatos contínuos em longo prazo.

os representava. As tensões e intrigas políticas aconteciam o tempo todo, criando um cenário de bastidores extremamente belicoso.

Ironicamente, a homenagem desta edição foi para todos os bonequeiros do Paraná, “*pelo incansável trabalho deste fazer teatral que se revela de grande qualidade técnica e artística*”. A intenção do Teatro Guaíra e de seu grande parceiro então, o Teatro do Dr. Botica – que continua “parceiro” até hoje – era em reconhecer publicamente o trabalho profissional dos bonequeiros. Outra novidade e que rendeu muitas reportagens foram as apresentações em hospitais, principalmente em hospitais infantis.

O 10º FETB⁶⁹ foi uma das produções mais caras entre todas as edições desde o início⁷⁰. Aconteceu de 22 a 29 de julho de 2001, com o mascote Miro como a grande imagem do Festival.



A pessoa travestida de Miro continuou a desfilar junto com a Banda pela cidade e pelo Shopping Estação – que havia se tornado o grande palco de apresentações – apesar da desaprovação de alguns bonequeiros.

Eles não apreciavam a pessoa travestida de boneco, nem toda aquela produção com estardalhaço. Eles estavam acostumados a fazer apresentações para um grupo seletivo, encantado pelo que estava sendo apresentado - pessoas que respeitavam e admiravam o teatro de bonecos - e que não somente o consumiam como mais um produto do shopping. Para eles, deveria haver uma relação de cumplicidade com o público todas as vezes que o boneco entrava em cena, o que de forma alguma acontecia ali, naquele desfile de shopping, com bexigas, “flashes” e imprensa por todos os lados.

Esta nova possibilidade de apresentação, mais diretamente comercial e com uma grande vitrine para atingir a população de Curitiba, não somente deu novos ares à profissão e às produções de teatro de bonecos em Curitiba, como afastou

⁶⁹ Eu participei desta edição como elenco da Cia. dos Ventos e na época trabalhava no Teatro do Dr. Botica.

⁷⁰

Como falei anteriormente, a mensuração do valor de investimento nas edições do Festival não pode ser realizada devido à ausência deste material. Mas, isto é feito baseado principalmente no volume de materiais de divulgação que representam normalmente 20% da verba total do projeto - inclusive não podendo legalmente exceder este percentual quando se trata de projetos via leis de incentivo.

ainda mais os bonequeiros, que em suas relações anteriores já eram bastante tensos e distanciados.

Na 10ª edição do FETB o Teatro Guaíra comemorou os dez anos de sua coordenação - visto que ele assumiu a produção na 4ª edição. Assim foram agendadas 94 apresentações, com o maior número de grupos internacionais que o Festival já teve. Esta comemoração intensificou o mal estar entre APTB e Guaíra, o que já era percebido na edição anterior. O Teatro de Bonecos, antigo Atelier 87 e último ponto de encontro oficial dos bonequeiros havia sido fechado no ano anterior. A edição anterior do Festival já não havia contado com o espaço do Atelier 87, uma grande perda para os bonequeiros, que viram nisto um certo “retrocesso” em suas conquistas. Havia um boato de que o Teatro José Maria Santos, também do Teatro Guaira, seria destinado aos bonequeiros como substituição ao Atelier 87, ou pelo menos parte dele, mas isso não aconteceu.

A APTB, que ocupava o espaço do “Teatro de Bonecos” havia ficado então, sem sede, com seu material histórico recolhido nas casas de alguns bonequeiros e no espaço do atelier do Teatro do Dr. Botica. Ela constava no Festival como apoio e por sua iniciativa histórica na criação da Mostra, mas seu poder de atuação era praticamente nulo, apenas uma menção política.

Aconteceu uma programação paralela, no “Vagão Animado” do Teatro do Dr. Botica, no Shopping Estação. Foram 8 “workshops” abertos ao público em geral, com inscrições feitas no Teatro do Dr. Botica. Algumas aconteceram no período da manhã, outras no período da tarde. Toda a programação teve ampla divulgação, com cobertura da imprensa, filmagens do teatro, assessoria de imprensa e produção extremamente bem equipada para atender ao público e à imprensa em geral. Com exceção do “workshop” de Tádica Veiga, todos os outros visavam atender bonequeiros e bonequeiros iniciantes em formação, e tinham cunho técnico. A atuação de Tádica visou atender ao público do shopping e arte-educadores, mas que fosse realizada às vistas do público passante, tentando enquadrar-se no esquema “comercial” do Festival e do Teatro do Dr. Botica.



A programação dos “workshops” foi: Teatro Popular, com Itaércio Rocha; Teatro de Sombras, com Marcelo Santos; Dramaturgia, com Marilda Kobachuk; Preparação Corporal do Bonequeiro, com Jorge Vigário; O Teatro de Bonecos no Paraná, com

Olga Romero; Bonecos com material reciclável, com Tádica Veiga; Cenografia e empanadas, com Márcio Innocenti e iluminação, com Luiz Nobre.

A 11ª edição, no ano de 2002, contou com palestras de Ana Maria Amaral “Animação de Objetos”, Paulo Munhoz e Valmor Beltrame “Animando o inanimado”. Além dos locais já estabelecidos para exposição, houve também exposição no Beto Batata Casa de Batata Suíça. A exposição de Fotografias “Katputli Wallah – A Índia, seus bonecos e seus construtores ” foi organizada por Alessandra Flores. Na abertura da exposição houve apresentação do espetáculo Rajasthani Circus.

A decisão da exposição ser realizada num “bar” corroborava para o Festival ter uma produção da mesma forma que as outras produções de teatro costumam ter, sem animação. Mas isto exigia dos bonequeiro uma desenvoltura maior, e uma aproximação também maior com o “mercado”. Principalmente os bonequeiros “mais antigos” achavam que isto poderia descaracterizar o teatro de bonecos.

Ao mesmo tempo em que, através da APTB, os bonequeiros buscavam ampliar seu espaço de atuação, eles não conseguiam lidar muito bem com a voracidade do atual mercado cultural. Quando o Teatro Guaíra disponibilizou o Mini-Auditório para espetáculos no decorrer do ano, os bonequeiros em contrapartida teriam que se enquadrar ao formato imposto a todos que ali se apresentavam: fazer uma placa externa de divulgação⁷¹ e cartazes de divulgação ou folder. Alguns fizeram este material artesanalmente, para conter gastos e por não terem muita habilidade com esta forma de produção.

Desta 11ª edição consegui poucas informações, assim como, em relação à 12ª edição, da qual não tenho nenhum material. Por motivo de desavenças internas entre a atual Direção Artística e Setor de Memória e Produção do Teatro Guairá, fui impossibilitada de continuar pesquisando os arquivos oficialmente.



Arquivos do Setor de Memória do Teatro Guaíra e os Colegas do Setor de Memória. Da esquerda para direita: Fernando, Cássia, Ana Paula e Cristo.

⁷¹ O cartaz externo atualmente custa em média R\$ 350,00 e os cartazes ou folders tem preços bem variados conforme a quantidade, uso de cores e diagramatura.

No entanto, participei parcialmente da organização do material histórico referente ao Festival no Setor de Memória do Teatro Guaíra, enquanto pesquisava. Outros contatos e informações foram realizados, mas de maneira informal e por contatos anteriores que eu já havia obtido com estes artistas e produtores executivos.

3.4 – OS FESTIVAIS COMO CAMPO ETNOGRÁFICO

As 13^{a.} e 14^{a.} edições do Festival foram as que acompanhei como pesquisadora e não como artista, nos anos de 2004 e 2005. O 13^o FETB, de 11 a 18



de julho de 2004, teve como proposta eleger Curitiba como “a capital do teatro de bonecos em julho”. Após a 11^a edição a força do Festival, em termos de produção, diminuiu consideravelmente e o Festival de Canela retomou sua posição, ou melhor, o FETB de Curitiba não sustentou sua posição de maior do país. Os cartazes não destacavam nenhum boneco de espetáculo e como a mascote Miroslau não “pegou”, a solução foi criar cartazes a partir de ilustrações. O capital disponível para realização do Festival foi precário, tornando-se cada vez menor. A 13^a edição do Festival teve uma verba “curta” e difíceis condições de atuação.

A APTB ficou sem nenhuma voz ativa, sem nenhuma representatividade oficial no Festival. Inclusive houve um “jogo estratégico” por parte do Teatro Guaíra, pois os bonequeiros eram chamados a participar de algumas decisões como bonequeiros. Quando alguém reclamava a presença da Associação, o Teatro Guaíra dizia que havia a participação da Associação através da presença do bonequeiro convidado, pois ele era afiliado a APTB. Os outros bonequeiros cobravam do convidado uma postura em benefício da Associação. O convidado, que não entendia sua participação como Associação, e sim, como artista atritava com a Associação, entendia a atitude do Teatro, mas garantia seu “trabalho”. As discussões acaloradas tornaram-se cada vez mais inevitáveis.

Participaram desta edição companhias teatrais do Paraná (Curitiba, Guaraqueçaba, Guarapuava), de São Paulo (São Paulo), do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), Minas Gerais (Cataguases), da Espanha (Valência), Turquia (Istambul), França (Vernix) e Uruguai (Montevidéu). A companhia Teatral “Teatro Papelote de Cuba” (Havana) não pode comparecer ao festival, pois não teve seu visto de trabalho autorizado em tempo hábil.

A abertura do festival aconteceu, como tradicionalmente nas Arcadas de São Francisco. As apresentações teatrais aconteceram durante toda a semana nos Teatros: José Maria Santos, Guairinha, Miniauditório, Teatro de Bonecos do Dr. Botica, Shopping Estação e Praça Santos Andrade. Também houve os chamados eventos especiais, que são oficinas de confecção de bonecos, exposições, lançamentos de livros, palestras e o encontro de bonequeiros.

Duas oficinas especiais foram classificadas pela produção do Festival como pré-evento. Estas oficinas tiveram uma divulgação muito restrita e aconteceram no próprio Teatro Guaíra, atendendo quase que exclusivamente aos bonequeiros que participariam do Festival e alunos de artes cênicas da Faculdade de Artes do Paraná, com divulgação realizada por professores que trabalharam como “consultores” do Festival.

A primeira oficina “Perseguidores de sombra” foi com o grupo de Barcelona “La Cônica”, que se realizou de 28 de junho a 9 de julho das 14 h às 18 h. A segunda oficina “A palavra nas mãos/dramaturgia para teatro de bonecos” foi com a argentina Silvina Reinaudi, que se realizou de 06 a 09 de julho das 14h às 17h. Silvina Reinaudi, ao contrário das espanholas, acompanhou quase toda a realização do festival, desempenhando um papel de grande relevância nos bate-papos entre bonequeiros.

Os homenageados deste ano foram os primeiros bonequeiros do Paraná, como o Professor Sander, Professor Bordenowski e Professor Péricles. Houve, também, uma homenagem póstuma à bonequeira Maria Teresa Carvalho Silva. O encaminhamento desta edição do FETB centrou-se naturalmente nos espetáculos de “sombra”, que mostraram uma técnica apurada desde os espetáculos clássicos até às pesquisas com materiais alternativos.

Como já foi dito anteriormente, o FETB apresentou também nesta edição (2004), momentos distintos para “públicos” distintos. Um destes momentos foi o de troca de experiências e contatos entre artistas, concentrado nos bate-papos - que

passou a acontecer no “Espaço Bonequeiros” - visto que os artistas não conseguem se encontrar com frequência em outros lugares, pois não foi estabelecido pela organização do festival um lugar de encontro fora da programação oficial do festival. Assim, os participantes elegeram um bar aleatoriamente povoado pelas pessoas que tinham algum envolvimento com o Festival e o chamaram de “Festeneco”, lugar onde as pessoas se descontraíam e festejavam o Festival de bonecos, “virando o caneco”. De forma geral, nos festivais há um restaurante ou bar como ponto de encontro e inclusive em edições anteriores do Festival houve “Festenecos” em diversos bares, pré-definidos e algumas vezes até mesmo pagos (até certo ponto) pela produção.

Outro momento interessante foi o contato dos bonequeiros com o público, que ocorreu de forma muito sutil e discreta. Os artistas misturavam-se entre a platéia, no momento em que assistiriam a espetáculos de outras companhias e artistas, e estabeleciam contato com as pessoas, ouvindo o que elas acharam das peças que assistiram neste festival – em especial as suas – e em outras edições deste Festival.

O importante deste “jogo” seria oportunizar que as pessoas revelassem aos bonequeiros que gostaram do seu trabalho como artistas. Muitas vezes, eles não se revelam como bonequeiros, mas aceitam uma aproximação diferenciada, onde fica implícito que eles são os artistas e as pessoas remetem seus comentários aos bonecos de peças que já assistiram, mesmo em edições passadas. Ao falar dos bonecos, de certa forma “separados” dos seus criadores, de como produziram encantamento, os bonequeiros sentem como se falassem deles próprios, e isso lhes causa uma sensação de retorno que somente desta forma pode acontecer com o reconhecimento e agradecimento do público. Assim, quando o público aceita bem um boneco, por extensão ele aceita o bonequeiro e por isso ele não precisa se revelar.

E houve também, um terceiro momento, destinado aos grupos pequenos e em ocasiões reservadas do grande grupo de artistas, onde aconteceram:

- as críticas dos bonequeiros à organização do festival e também dos organizadores do festival e dos organizadores aos espetáculos e bonequeiros;

- as críticas aos bonequeiros que deixaram de atuar conforme a política das Associações locais de bonequeiros para beneficiar somente a si próprio;
- os convidados que circularam entre os grupos trocando contatos de forma mais informal e até conversando sobre a possibilidade de trabalharem juntos em algum projeto;
- o descontentamento entre a postura assumida pela APTB e associações de outros estados;
- as críticas aos bonequeiros por não saberem lidar com o mercado cultural;
- o conflito entre a organização dos Festivais e a Associação, também em outros estados;
- as diversas posturas diante dos bonecos nos espetáculos;
- críticas às estéticas e técnicas dos espetáculos que se apresentaram.

O momento mais revelador da relação do bonequeiro com o boneco aconteceu durante os bate-papos de forma bastante aberta, comentado como parte de um processo de criação maior, onde se debatia com ênfase a relação técnica e arte, escola e virtuose, bonequeiro e grupo, direção e artista.

O Espaço Bonequeiro é um momento oficialmente reservado à integração dos bonequeiros: um espaço para discutir técnicas e ouvir experiências dos grupos que se apresentaram no festival. A tendência dos festivais de teatro, tanto nacionais quanto internacionais, é tornar-se um espaço somente profissional, onde há a apresentação e o grupo vai embora, sem integração oficial entre os artistas.



Este espaço foi cultivado por dois anos, ou dois festivais consecutivos: no 13ª. FETB, no ano de 2004 e no 14ª, no ano de 2005. Este é o momento no qual é possível perceber as questões mais fortes para os bonequeiros e relacionar os espetáculos, discursos e trajetórias. Nestes dois anos, este momento por vezes chamado de bate-papo, teve direcionamentos bastante distintos.

No ano de 2004, as discussões centraram-se mais na técnica, no fazer profissional – que gerou disputas e julgamentos críticos das apresentações das propostas dos criadores/encenadores. Havia um tom de disputa entre parte da curadoria, que mantinha uma postura acadêmica de crítica teatral, e membros da APTB que participavam mais ativamente da organização deste Festival e estavam perdendo espaço nas questões decisivas.

O respeito ou cortesia diante dos grupos internacionais ficou evidente nos chamados bate-papos, onde não houve questionamento da escolha de tema, técnica, utilização do boneco e direção do espetáculo; enquanto os grupos do país discutiam e questionavam as escolhas estéticas e técnicas dos bonequeiros de forma mais acirrada. Até mesmo os erros de cena – comuns – foram tomados como certa “ausência de profissionalismo”. Alguns grupos sentiram-se agredidos e disseram que estavam ali para falar do seu processo de criação e não em uma banca acadêmica. A “Pivete Cia. de Arte” – de Curitiba – atuou de forma irônica, inclusive rindo das colocações de algumas pessoas, dizendo que eles tinham uma concepção de animação que transcendia a animação puramente teatral, utilizando recursos multimídia, e que isto seria uma opção.

Outro grupo bastante questionado foi a “Cia. Instável”, pois a diretora Cristine Conde “não era bonequeira”. Embora ela não tenha estado em cena, e as duas atrizes serem bonequeiras já há muito tempo, ela “não o era”. Cristine foi questionada pelo fato de: ter experimentado trabalhar com teatro de animação, fazer uma longa pesquisa, estudar a confecção dos bonecos, criá-los todos, tendo inclusive o acompanhamento na criação dos bonecos de Renato Perré, colocando em pauta a sutil questão da “identidade bonequeira”, o que ressoa um problema de disputa de mercado artístico. O seu “flerte” com a animação não foi bem visto pelos bonequeiros, mesmo sendo considerado um dos melhores espetáculos do Festival.

Nesta edição, o Espaço Bonequeiro ficou marcado por críticas contundentes aos trabalhos apresentados: discussões sobre quem poderia ou não fazer teatro de bonecos. Quanto menos espaço a Associação tivesse, mais críticas e embates apareciam no Espaço Bonequeiro.

A curadoria do ano de 2004 contou com Magda Modesto - novamente - Amábilis de Jesus – Figurinista e professora da Faculdade de Artes do Paraná, Valmor Beltrame – bonequeiro e professor da Universidade Estadual de Santa Catarina e Renato Perré – encenador, dramaturgo e bonequeiro local. Valmor

Beltrame, conhecido como Nini, retornou para outras atividades em Santa Catarina e os outros curadores continuaram no Festival.

No Festival de 2005, de 10 a 17 de julho, Renato Perré saiu da Curadoria enquanto os outros curadores nela se mantiveram. A saída de Perré foi justificada, pela confusão que gerou no ano anterior, ter um participante da APTB, mas que estava ali somente como bonequeiro.

No entanto, os bonequeiros não concordavam com o fato de uma pessoa como Amábilis que “não é de teatro de bonecos” e que apenas tem um contato próximo com Nini, estar na curadoria ao invés de algum bonequeiro local. Extra-oficialmente os bonequeiros Gilmar - atual vice-presidente da APTB, que então trabalhava no Teatro do Dr. Botica - e Jorge Vigário passaram a representar os bonequeiros locais. Pode-se ver na foto abaixo Nini de blusa amarela, Gilmar à sua direita e Amábilis imediatamente ao seu lado. Porém, isso não acalmou os bonequeiros, ao contrário, foi-se gestando uma onda de comentários e contrariações semi-ocultas que aumentavam a cada dia.



Nesta edição, o enfoque foi à trajetória do grupo ou do bonequeiro. Nesta trajetória, o processo de criação foi abordado por grupos, destacando o encantamento com o títere e a intuição em relação às técnicas de criação e encenação.

Valmor Beltrame, como debatedor, foi o responsável por amenizar as críticas e apaziguar os ânimos. Durante os três dias que participou do Festival, ele conseguiu manter a situação com muita polidez, mediando por três dias os encontros. Sua proposta foi abrir o “Espaço Bonequeiro”, para os bonequeiros contarem seus projetos futuros, seus sonhos, trocarem experiências, conversarem, conhecerem-se e falarem de “coisas importantes e desimportantes”, na tentativa de expulsar de cena os maus ânimos.

Estes encontros aconteceram de segunda a sábado, do dia 11 a 16 de julho, das 10:00h às 12:00h, no Salão de Exposições do Teatro Guaíra. Os frequentadores destes encontros eram, na sua maioria, bonequeiros que participavam do Festival, bonequeiros que tiveram grande participação na criação do Festival, alguns

representantes oficiais da APTB, estudantes de artes cênicas de Curitiba e Santa Catarina e a curadoria do festival.

As questões fundamentais trazidas para estes encontros foram:

- Criação do Títere (alteridade e extensão do eu simultaneamente);
- Tornar crível o Títere (organicidade, memória corporal, gramática ou economia do movimento);
- Jogo de convenções com público (não interfere saber que há alguém manipulando o Títere);
- Poética do Teatro de Bonecos (dramaturgia, estrutura da encenação, como e o que dizer através do teatro de animação);
- Função Social da Arte X Mercado (produto cultural vendável);
- Acuidade profissional X necessidades financeiras;
- Apoio Financeiro (políticas públicas de apoio à cultura);
- Estrutura do Festival: Teatro Guaíra e APTB (participações e exclusões).

A relação APTB e Teatro Guaíra foi evitada e a exposição organizada pela Associação, na Biblioteca Pública do Paraná, não foi citada oficialmente, vindo à tona somente no último dia, juntamente com outros descontentamentos.

No último dia do “Espaço Bonequeiro” ocorreram os depoimentos de Odílio Malheiros sobre a APTB e Magda Modesto sobre a ABTB, onde as contrariações gestadas no decorrer da semana assumiram a cena.

Odílio falou dos 20 anos de APTB, dos resultados e ações concretas dos bonequeiros que se envolveram durante este período. Foi, portanto, neste cenário, evitado durante todo o Festival, que se desvelou o descontentamento, principalmente entre a Diretoria Artística e a “classe bonequeira”.

Um bonequeiro que participou de todas as edições do Festival, criticou abertamente a diretoria artística do Teatro Guaíra, dizendo que as maiores perdas para a classe são quando pessoas da própria classe assumem o poder e não colaboram para o seu desenvolvimento político cultural. Para ele, isto “fere a sua dignidade, pois “quando se trata de uma pessoa que não tem nenhum envolvimento com a classe isso é até compreensível ou esperado”. Outras críticas quanto à gestão atual da Secretaria de Estado da Cultura foram manifestadas. Para os

bonequeiros, em nenhuma outra gestão cultural do Paraná eles estiveram tão desamparados, não sendo sequer recebidos pela atual Secretária da Cultura⁷².

Outras tantas queixas foram aparecendo. Aconteceram enfrentamentos diretos quando um dos bonequeiros que foi chamado extra-oficialmente para representar os bonequeiros defendeu o Teatro Guaíra, a diretoria artística e o grupo de bonequeiros de São José dos Pinhais, que realiza um trabalho com a comunidade, mas tem forte cunho político e o objetivo de manter-se no mercado cultural. Toda a história da Associação e do Festival foi lembrada e o Espaço tornou-se um Fórum de queixas e enfrentamentos.

Uma pessoa da curadoria, cujo nome prefiro omitir, quando o debate começou calou-se, quis manter-se distante da discussão, foi se sentando cada vez mais para trás. Na tentativa de não ser notada e de talvez evitar a sua participação no embate direto, no final do encontro ela estava em pé, distante do grupo, quase fora do espaço, mesmo porque a discussão estava acalorada, e poderia facilmente tornar-se algo pessoal.

Como a curadoria não agradava muito a classe bonequeira - por ter ficado de fora, por perder espaço e por distanciar os bonequeiros que “fizeram” o Festival - havia um desconforto latente e crescente não só entre a curadoria mas, também, em relação aos apoiadores da diretoria artística. Até mesmo funcionários do Teatro Guaíra manifestaram seu descontentamento com a diretoria artística e tomaram o partido da Associação. Houve muita “briga”, choro e pessoas saindo “de fininho”.

Muitas pessoas vieram falar comigo, afinal eu acompanhei o Festival durante todos os anos desde 1996 até hoje. Elas falavam de suas opiniões e buscavam em mim - ou no que eu poderia representar, visto que a maioria sabia do Festival anterior que eu estava fazendo uma pesquisa de mestrado - outra possibilidade de espaço de atuação. Elas queriam saber como a “academia” recebia o teatro de bonecos, se podiam fazer parte de algum núcleo de pesquisa, algum lugar onde tivessem voz. Isto me pareceu ser natural, visto que o grande momento em que podiam falar “sem perder nada”, era através do Festival. E, dada a situação, foi justamente o que, na opinião deles mesmos, eles perderam: a possibilidade de ter voz através do Festival.

⁷² A gestão atual da Secretaria de Estado da Cultura está com Vera Haj Mussi Augusto, desde 01/01/2003 e vai até a posse do próximo candidato eleito, em meados de 18/01/2007.

Houve uma pausa para o segundo momento, quando Magda Modesto falaria da ABTB e da proposta de um Fórum Internacional de Animação, que aconteceria em Brasília, ainda em 2005. Ela foi questionada sobre o conceito de consultoria, prestada por ela neste Festival, mas não respondeu, adquirindo um tom agressivo. Houve discussão entre Magda Modesto e antigos presidentes da ABTB.

Alguns questionamentos sobre o objetivo das associações regionais e brasileira foram levantados. Magda respondeu que o objetivo da ABTB é a formação e aprimoramento da produção brasileira: que fazer boneco seria secundário e que as associações locais visam mercado de trabalho, sua melhoria e continuidade. Houve discordância, principalmente no que diz respeito ao boneco, pois para a maioria dos bonequeiros e seus bonecos ali presentes, sua criação e criaturas estão sempre juntos, um representando o outro, um falando através do outro.



Na primeira foto, Magda Modesto, atual vice-presidente da ABTB, Olga Romero, atual vice-presidente da APTB e Jorge Vigário, atual secretário da APTB e representante extra-oficial dos bonequeiros no 14º Festival. Ao lado Ruben Cauê, um dos bonequeiros que acompanha o Festival desde o seu início. O Espaço Bonequeiro atua como palco de lutas

Odílio falou da dificuldade que o presidente da Associação tem, baseado em sua experiência, ao tecer uma linha de ação que consiga unir a colcha de retalhos de interesses dos componentes da classe bonequeira.

Após muitas discussões foi possível sintetizar o caudal de reclamações: os vários equívocos, direitos dos bonequeiros no Festival, o desconforto dos bonequeiros (- como Associação - em sentirem-se como que recebendo um favor por ocupar o último dia do Espaço Bonequeiro), de um certo clientelismo (compactado por alguns colegas de classe ao perpetuarem a situação de perdas), até que os ânimos se acalmaram e os grupos passaram a se mobilizar para participar do Fórum em Brasília, oferecendo espetáculos para pagar o evento, estadia para quem fosse de fora. E assim terminou esta edição do “Espaço

Bonequeiro”, o último encontro oficial dos bonequeiros. As comunicações diárias foram registradas oficialmente, porém nesse último encontro, com a temática da Associação de Bonequeiros, não havia técnico disponível para fazer a gravação...

3.5– DA TRADIÇÃO À “CON-TRADIÇÃO”

O teatro de animação, tanto no Oriente quanto no Ocidente, mantém características fortemente ligadas à tradição de sua origem e ao popular, como a formação do bonequeiro, a confecção do boneco e técnicas milenares e outras bastante influenciadas pela contemporaneidade, como a utilização de outras tecnologias para a movimentação e encenação. Sem esquecer a questão, da mesma forma muito importante, da utilização de variados materiais de fabricação dos próprios bonecos - hoje eles não são apenas de madeira, poliuretano ou látex - há uma variedade ilimitada de materiais com os quais se pode criar um boneco. O campo da animação teatral, portanto, torna-se contemporaneamente um desafio para compreender as relações entre o “tradicional” e o “moderno” nesta arte.

A noção de “evento comunicativo”, de Dell Hymes⁷³, contribui para essa análise como ponto de partida para a observação das 13ª e 14ª edições do Festival, por facilitar as possibilidades metodológicas de descrevê-los etnograficamente.

Ainda que o autor tenha desenvolvido sua proposta para analisar fatos da linguagem, abre-se a possibilidade de pensar suas indicações para comunicações que extrapolem o uso da linguagem falada indo em direção às performances que fazem uso de sons, cores, movimentos e outros elementos. Isso porque, em se tratando de possibilidades etnográficas, há que se pensar nos Festivais como um sistema integrado de performances que possui códigos e subcódigos usados pelos “nativos” e que acabam por constituir o teatro de bonecos como um sistema observável em si mesmo, e em relação à sociedade em que se encontra.

Em primeiro lugar, é preciso observar o Festival como “evento comunicativo” e não apenas como apresentações teatrais, artísticas. Não se está trabalhando apenas no nível das técnicas, dos critérios estéticos. Em segundo lugar, é

⁷³ HYMES, Dell. “Toward in Ethnography of Communication”. In. *American Anthropologist*, n. 66, part II, Linguistic Approaches. Directions in (Ethno) Linguistics Theory, 1964.

preciso ser capaz de destacar os elementos constitutivos de tais eventos e em que medida eles respondem a quais demandas. Além disso, é fundamental trabalhar com a terminologia “nativa”, ou seja, os termos que definem ações, comportamentos, atitudes, todas referenciadas ao evento em si: esta terminologia cria “campos semânticos”. Estes campos são extremamente fecundos justamente por possibilitarem ao pesquisador estabelecer a “moldura” do seu trabalho, ou seja, o que o próprio grupo pensa sobre ser autor, criador, público, bonecos, tipos de espetáculos, gêneros, estilos, tipos de códigos (abertos, fechados), características de cenários, textos⁷⁴.

Há ainda uma questão, inspirada em Dell Hymes, que parece bem apropriada para pensar o teatro de animação: os variados níveis expressivos (identificacional, retórico, persuasivo, diretivo, poético, metalingüístico, comunicativo, referencial, contextual) apontando para suas possíveis funcionalidades políticas, sociais e culturais na contemporaneidade.

Para analisar os espetáculos de teatro de animação, foi necessário um levantamento que permitisse perceber como o teatro de bonecos se apresenta a um observador inserido no meio artístico ou a um simples apreciador, “nativo” ou não.

De forma geral a dramaturgia dos espetáculos utilizou-se de temas já bem conhecidos popularmente, como mitos e lendas, bem como de adaptações de textos clássicos da literatura mundial. Os temas e expressões típicas dos bonecos, como pancadarias e alguns textos “clássicos”, apesar de já serem conhecidos, são identificados como elementos típicos da dramaturgia somente pelos bonequeiros ou por pessoas envolvidas com o meio artístico teatral.

Este aspecto nos remete, traçando um paralelo com a análise de Singer⁷⁵, ao caráter de “especialistas” nas escrituras sagradas hindus, que teriam criado a casta dos eruditos. Outros elementos importantes para esta análise, foram as “personalidades”, os bonequeiros de destaque que participaram dos primeiros movimentos do teatro de animação no Brasil. Estas personalidades são classificadas aqui como a “primeira geração” de bonequeiros, formada por pessoas com idade acima de 50 anos. Estas pessoas, de “notório saber”, jamais escreveram nada teórico sobre o assunto, mas participam como curadores, dando seus depoimentos, contando e recontando suas experiências, pois, afinal, trata-se de uma atividade

⁷⁴ Estes conceitos nativos encontram-se diluídos ao longo do desenvolvimento desse trabalho.

⁷⁵ Cf. SINGER, Milton. When a Great Tradition Modernizes. Honolulu : Univ. Press, 1973.

transmitida oralmente, através da convivência com “mestres”, na maioria das vezes.⁷⁶

Os espaços que constroem e situam a paisagem do teatro de bonecos em Curitiba, durante os eventos mencionados, circunscrevem praças, ruas, teatros específicos e espaços especialmente criados para o evento, como tendas e toldos. Estes espaços marcam o calendário somente no período do Festival, quando são utilizados simultaneamente, permitindo situar o contexto etnográfico que, além das apresentações engloba as trocas de experiências, lançamentos de livros, debates e contatos entre bonequeiros e apreciadores de teatro de bonecos, contribuindo para a formação de novos bonequeiros. Os debates e bate-papos no “Espaço Bonequeiro” versam também sobre o domínio da profissão (conhecimento histórico e técnico), a utilização de novas tecnologias (formação estética e dramaturgica do bonequeiro) e política.

A grande contribuição, no entanto, está no teatro de animação entendido como performance⁷⁷, permitindo a compreensão do que é posto em evidência nos espetáculos e nas explicações que os próprios bonequeiros oferecem sobre os títeres e sobre si mesmos e suas relações. Este “meta comentário social”⁷⁸, segundo Turner é uma representação inconsciente sobre a realidade nativa, que por ser produzida pelos próprios nativos, precisa ser decodificada pelo antropólogo.

No entanto, o Festival visto ao longo do tempo, foi adquirindo, na nossa sociedade capitalista, um caráter de cultura da espetacularização. Guy Debord⁷⁹ argumenta que o núcleo do conceito de espetáculo é a noção de valor, no nosso contexto, a forma-valor. É através dela que se pode compreender os fatores constitutivos do espetáculo e a inversão dos valores promovidos na sociedade capitalista. A produção não se dá tendo em vista o seu conteúdo, seu valor de uso,

⁷⁶

Atualmente já se tem obras sobre o assunto, mas trata-se da produção de uma outra geração, que se preocupa em registrar suas produções e pesquisas, tanto em termos de criação e confecção de bonecos, como os processos de encenação e textos dramáticos. Incluem pessoas da segunda geração de bonequeiros e principalmente da terceira geração, que já toma esse registro como parte do processo da arte bonequeira.

⁷⁷ Cf. CARLSON, Marvin. Performance: a critical introduction. Londres : Rout ledge, 1996. e TURNER, Victor. “Images and Reflections: Ritual, Drama Carnival; Film, and Spectacle in Cultural Performance”. In. The Anthropology of Performance. New York : PAJ Publications, 1988.

⁷⁸

Victor Turner utiliza o conceito de meta comentário social, que Geertz estabeleceu ao referir-se às artes. In. TURNER, Victor. From Ritual to Theatre. New York : PAJ Publications, 1982.

⁷⁹

Cf. DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.

mas visando o seu valor de troca. O espetáculo é o momento em que a imagem construída e escolhida por outrem se tornou a principal ligação do indivíduo com o mundo. A partir de então a imagem tornou-se a sustentação da experiência individual.

Assim, o Festival torna-se antes e acima de tudo uma mercadoria produzida no contexto de bens culturais. A negação do homem, no desaparecimento da figura principalmente do bonequeiro assume a cena. A sensação de pura objetividade, ao justificar muitos fatos como necessidade atual do modelo vigente de produção cultural e de ajustar-se ao mercado esconde o seu caráter de relação entre homens e classes.

A imagem do Festival em si e dos bonecos, proveniente das transformações tecnológicas e sócio-culturais e dos desafios concorrenciais de mercado cultural, passou a promover uma forma de organização social da ilusão. Desta forma, iniciou-se um deslocamento maior da imagem, que passou a ser veiculada sem necessidade de ter relação com o produto em questão. Isto fica evidente principalmente nas edições do Festival em que a “grandiosidade” da produção do Festival cria uma imagem espetacular, que corresponde ao teatro de bonecos. Essa configuração sócio-cultural dada pela imagem permite ao mercado “jogar” com a exposição absoluta da ilusão, e a ela corresponde uma forma de consumo na qual sabe-se que consome ilusões, mas age-se como se não soubesse, num fetichismo das imagens.

A hiperbólica valorização atual da imagem faz com que o fetichismo desta imagem inverta a busca pela espiritualização do corpo, característica do fetichismo da mercadoria, mas o que se percebe é a tentativa de materialização desse espírito/imagem, que é posto como mercadoria. Desta forma, o fetichismo da imagem manifesta a estrutura fantasmagórica da mercadoria pois, essa cena indica que a imagem passa a ser compreendida como fonte de desejo e de valor.

Assim, a tensão interna que aparece nos circuitos do “Espaço Bonequeiro” pode ser entendida como uma forma de oposição a esta apropriação sem limites dos “objetos humanizados”, principalmente pelo fato destes objetos/bonecos permitirem e atenuarem muito mais a circulação da ilusão, e com ela, os valores sub-reptícios, instaurando um espaço dramático.

Estes “dramas sociais”, segundo Turner, são recorrentes nas sociedades e apresentam qualidades performáticas e expressivas que possibilitariam revelar

níveis subterrâneos da estrutura social. Para ele, a raiz do teatro encontra-se nos dramas sociais, sendo que através deste tipo de gêneros as fraquezas das comunidades podem ser provadas, os valores e crenças sociais podem ser dessacralizados e diversos conflitos podem ser representados para que se possa encontrar soluções e alternativas para eles.

A ruptura é desencadeada por conflitos, baseados em antagonismos na estrutura e normas de convivências sociais. Este conflito se apresenta por uma regra transgredida, uma “honra” ameaçada ou processos análogos. Com a ruptura do padrão de comportamento social a crise se instaura, causando um desequilíbrio entre o grupo em questão e uma situação insustentável socialmente. Desta maneira, faz-se necessária uma negociação que permitirá uma ação compensatória e o retorno à ordem social, ou a possibilidade de criação de uma nova ordem social, que poderá até mesmo consolidar uma separação do grupo em questão. A ação compensatória apresenta qualidades performativas e reflexivas.

No caso dos bonequeiros, os elementos desta estética manifestam-se no palco do “Espaço Bonequeiro”. A ruptura estabeleceu-se devido à dependência financeira da APTB em relação ao apoio governamental, figurado especialmente no Teatro Guaíra. A APTB não teve condições de produzir esse Festival por sua própria iniciativa, mesmo que através de leis de incentivo à cultura, ou ao apoio privado, recorrendo unicamente ao apoio financeiro do governo do Estado do Paraná. Ao recorrer ao apoio do Estado e tentar manter pelo menos, um certo controle organizacional - principalmente a tomada de decisões referente ao Festival - a crise estabeleceu-se e intensificou-se ao longo dos anos.

No entanto, como o Festival é um acontecimento sazonal, as discussões iniciam-se em fevereiro, quando é divulgado o edital de inscrição e intensifica-se durante o Festival, onde os acontecimentos de cada edição são retomados e colocados em cena novamente.

Como esse conflito envolve questões políticas e, como acontece em períodos planejados (a sazonalidade), ao término do Festival, outras necessidades mais emergenciais e o distanciamento físico fazem com que o conflito se reserve para atuar na próxima edição.⁸⁰

⁸⁰ Trata-se de um estado somático onde as ações parecem seguir-se umas às outras de acordo com uma lógica interna sem necessidade de intervenção consciente, eliminando assim, qualquer separação entre ação e consciência. Cf. TURNER, Victor. “liminal to Liminoid”, in “Play, flow and ritual: An Essay in comparative Symbology”. In. From Ritual to Theatre. New York : PAJ Publications, 1982.

Desta maneira, na relação entre APTB/bonequeiros e Teatro Guaíra são estabelecidas novas prioridades e novos acordos, uma negociação entre a vida social e a produção teatral, que, diante das dificuldades concretas, parece escolher a continuidade dos espetáculos da maneira como vem sendo feita até agora, ainda que o conflito tenha se adensado na última edição do Festival, com a ausência da Associação, e esta questão tenha sido trazida para o “Espaço Bonequeiro”.

Uma certa reparação ocorre também entre os próprios bonequeiros, que são situados em campos políticos distintos (representando APTB ou Teatro Guaíra). Assim, repentinamente os ânimos se desinflamam e passa-se a discutir a proposta de organização do Congresso Nacional de Teatro de Animação, com propostas de apoio ao evento e gentilezas aos mesmos bonequeiros, com quem se digladiavam minutos antes.

Em relação ao Teatro Guaíra, esta ação dá-se a partir das articulações político-culturais, participações em projetos culturais, oficinas e outros benefícios mais diretamente relacionados à profissão, ou seja, como possibilidade de trabalho.

Tomando como estudo de caso o campo literário da França de meados do século XIX, Bordieu⁸¹ mostra que as oscilações nas tomadas de posição dos artistas e literatos correspondem às metamorfoses do relacionamento existente entre artistas e o campo econômico e político. Isto explicita as condições sociais de possibilidade de emergência destes grupos, o que acaba por invalidar uma teoria romântica do artista como gênio, que produziria unicamente em função de sua inspiração.

Bordieu mostra as determinações de classes subjacentes operando nas tomadas de posição, ainda que em aparência puramente estética, dos diferentes participantes de cada campo. Por exemplo: os defensores da “arte social” eram, em sua maioria, indivíduos de classes médias e até populares; já os defensores da “arte

⁸¹ Bordieu se propõe à decifração das regras que comandam a arte literária, partindo da análise da obra *A educação sentimental* de Gustav Flaubert. Ele identifica um microcosmo tripartido: os defensores de uma “arte social”, que entendiam que a elaboração artística deveria expressar os conflitos presentes na sociedade, desenvolvendo questões como as desigualdades e a miséria social; os defensores da “arte pela arte”, cuja preocupação centrava-se nas questões da linguagem artística e secundarizavam os conteúdos abordados em nome de uma pesquisa sempre renomada de linguagem; e por fim, existiam aqueles que endereçavam sua produção diretamente ao mercado, os chamados “artistas burgueses”, que produziam obras de consumo imediato, com bom retorno financeiro, mas desprovidas de maiores preocupações formais ou substantivas. In. BORDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

pela arte” vinham da burguesia francesa, podendo esperar um grande tempo pelo reconhecimento material e simbólico de seu trabalho.

Pierre Bordieu nomeia como “campo” um espaço social que possibilita a interação de diferentes grupos (da literatura: como poetas, romancista, etc) que mantém relações determinadas entre si e também com o campo de poder, funcionando conforme determinadas regras e instâncias de legitimação. A construção deste espaço ocorre de tal maneira que quanto mais próximos estiverem os grupos ou instituições ali situados, mais propriedades eles terão em comum e quanto mais afastados, menos propriedades terão em comum. Desta forma, alguns “campos” polarizam outros, fazendo com que a lógica de um campo supere as práticas do outro.

Um “campo” é um espaço de forças estruturado que molda a capacidade de ação e de decisão de quem dele participa. É, pois contra uma certa concepção de “autonomia do sujeito” que Bordieu insurge e ao longo de sua obra ele vai elegendo sucessivos “campos”, como objetos através dos quais seria possível detectar a vigência de uma rede subjacente de relações coagindo os sujeitos à arte por exemplo.

“Habitus”, como conceito complementar de “campo”, é o conjunto das disposições inconscientes que estariam presentes em diferentes sujeitos, levando-se em conta que tais disposições seriam o resultado da interiorização de complexas estruturas objetivas presentes numa sociedade. São formas de percepção, pensamento e ações coletivas, que perpassam as formas de subjetividade individuais, e revelar-se-ão nos sistemas classificatórios sobre o que é legítimo e ilegítimo, o que é belo e feio dentro de um determinado “campo”.

Assim, Bordieu refere-se ao fato de que condições sociais distintas produzem nos sujeitos, disposições distintas e conseqüentemente, “habitus” de classe: grupos identificáveis de subjetividades que, compartilhando certas características em comum, articulam-se por esta via indireta com as diferentes posições objetivas das classes sociais. A existência do “habitus” torna-se consciente na medida em que o indivíduo é introduzido em um meio estranho ao seu, cujas regras do jogo ele desconhece.

Cada indivíduo, condicionado por seu “habitus” transita em um ou vários “campos” da economia, política, arte, etc. Cada “campo” é uma pequena parcela do mundo social ao qual este sujeito pertence, ou seja: trata-se de um microcosmo de

conveniências que funcionam de modo mais ou menos autônomo a partir de leis específicas. Assim, para pertencer a um determinado “grupo de afinidade” é necessário dominar seus códigos e suas regras internas.

O “habitus” desempenharia a função de uma estrutura intermediária, que realizaria a mediação entre as chamadas condições objetivas de funcionamento de uma sociedade - como por exemplo a existência de um mercado, que pressupõe a divisão do trabalho material e intelectual, o estágio em que se encontram as relações entre as classes sociais e esfera política - e as aptidões subjetivas dos membros desta sociedade.

Em cada “campo”, o “capital cultural” (diplomas, códigos culturais, conhecimentos), o “capital social” (redes sociais e relacionamentos) e o “capital simbólico” (reconhecimento) são recursos tão úteis quanto o “capital econômico” (bens financeiros e patrimônio) na determinação e na reprodução das posições sociais. A distribuição desigual do capital justifica as diferenças de estratégia conduzida por cada ator social: como ele apreende as situações e se acomoda a elas, ou se exclui. Isto é bastante evidente no processo de escolha e distribuição de “atuações” referentes ao Festival.

Desta maneira, é no Espaço Bonequeiro que estes campos de força contracenam, demarcando o espaço de dominação e de conflitos entre indivíduos e grupos que buscam conquistar posições. Os interesses e o estatuto dos indivíduos não apresentam valor em si, eles definem-se somente em função das respectivas posições alheias. Este espaço de interação assemelha-se a um jogo cujas regras não são explícitas e as cartas são distribuídas entre os jogadores de forma desigual. Restando assim, aos participantes postos em simultâneas relações de concorrência e solidariedade entre si, como trunfo desse jogo, os capitais.

4. PAIXÃO E PERIGO NO REINO DA “MÍMESE”

4.1 - O FENÔMENO DA ANIMAÇÃO: UMA TEORIA NATIVA

O grupo de bonequeiros local “Filhos da Lua”, um dos mais respeitados de Curitiba, é dirigido por Renato Perré e destaca-se pelo seu processo de criação. Perré elaborou uma teoria sobre o processo de animação, fundamentado na noção de teatro popular e focando a relação do ator com a matéria a ser animada. Este estudo foi editado em formato de Caderno, intitulado “O Ator no teatro de Formas Animadas.”⁸²

Animar, segundo Perré é estabelecer contato com a alma de alguém, de alguma coisa, de algum material. No entanto, ao animar não se empresta ou se doa vida aos objetos, bonecos e formas. Eles já possuem uma “vida característica”, não humana, e apresentam uma estrutura, limites físicos. Assim, ao tocar a “pele” das coisas, das máscaras e bonecos é possível perceber elementos de expressividade à espera de ativação biomecânica.



Renato Perré – Grupo curitibano Filhos da Lua.

Elementos como volume, forma, textura, contração, dilatação, densidade, temperatura, peso, massa, rigidez e fluidez interagem entre si colocando o corpo ativo mesmo na imobilidade. Não são os atores que dão vida, mas eles revelam criativamente à vida expressiva pré-existente na matéria plástica. Para isso, é necessário saber ouvir, tocar e ficar atento às reações de cada tipo de matéria, de cada personalidade plástica: vidro, papel, espuma, madeira, tecido...

Somente após caminhar na direção desta atitude de respeito e curiosidade com o universo não humano da matéria é que se pode compartilhar com ela algo genuinamente humano, o drama cênico, a linguagem latente do teatro. Aqui ocorre o fenômeno da animação teatral, quando se projeta na matéria e na forma a experiência teatral composta de relações técnico-físicas e de pura intuição poética/estética. As relações técnico-físicas são aquelas ligadas à utilização de potências cênicas básicas, tais como: ritmo e sua dinâmica, equilíbrio e sua

⁸² PERRÉ, Renato. O ator no teatro de Formas Animadas. Curitiba : Edição do Autor, 1998.

alteração, espaço e sua ocupação e também forças de oposição que geram tensão dramática.

O trabalho do ator no teatro de animação é o processo de reencontro do sensível com a matéria não humana e sua capacidade expressiva. Este processo compreende a expansão da consciência corporal, do corpo do ator unindo-se ao corpo da matéria, duas naturezas plásticas diferentes conectando-se e atuando juntas, buscando parceria enigmática. Para Perré, este é um processo fundamentado na cultura ancestral da humanidade, que sempre buscou contato com a natureza, bichos, plantas e objetos, encontrando em tudo um significado e transformando a pura forma, deformando-a em símbolo, reinterpretando sua existência.

Para ele, o ator que anima bonecos é uma mescla de adulto-criança, um feiticeiro “fetichista”, um alquimista. É alguém predisposto a comunicar, compartilhar um sentimento, divulgar uma idéia, extasiar a alma e a consciência do outro.

No entanto, o aprendizado do ator popular de teatro de animação está principalmente na identificação com o meio, o pertencimento a uma cultura (popular) e localizada que interage o tempo todo com as condições socio-ambientais que acabam por indicar um tipo particular de “ciência cênica” e da arte de interpretar bonecos. Tradicionalmente, o aprendizado se processa através da observação e acompanhamento prático e muitas vezes o ator serve de assistente de mamulengueiros. Neste caso, o ator (popular) inicia-se através da incorporação do universo cênico e cultural, passando inconscientemente por etapas de apropriação técnicas, assimila uma codificação gestual e verbal própria, um “espírito” característico regional.

Mas, para um ator que vive fora deste contexto tradicional do mamulengo, o caminho será pelas vias conscientes de estudo dos códigos gestuais e verbais ligados à origem deste teatro. Ele deverá assimilar, através de jogos corporais, a alta artificialização e a caricatura poética da realidade sintetizada nos bonecos. Perré fundamenta-se nos estudos de antropologia teatral de Eugenio Barba, que investiga os princípios transculturais que transitam da cultura para a cultura cênica, ampliando a base por onde se constrói o fazer teatral, e especificamente a arte do ator. É por isso que a profissão do ator inicia-se geralmente, com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza.

Perré diz que um objeto está diante de nós comunicando sua presença pelo simples fato de estar ali, parado ou em movimento. Sua função estética é somente estar, ser uma interferência no espaço que nos atrai e nos seduz para sua individualidade de cores, textura, volume, cheiro e luminosidade.

Assim, nossa sensibilidade é tocada pela experiência estética pura e plástica. Ainda não existe o ingrediente dramático atuando sobre a matéria: podem até existir movimentos (móviles, esculturas mecanizadas), mas não há ação dramática. Somente num segundo momento é que a ação dramática surgirá, numa tensão entre a vida interna dos objetos e os referenciais do ator e sua exteriorização para o objeto, que cria a ficção teatral. Os objetos só deixam de ser “esculturas” quando acontece a atuação e transformação de suas linhas de tensão em função de um conteúdo dramático de registro trágico ou cômico.

Desta forma, o teatro de animação seria uma projeção, não do ator sobre o objeto, mas de idéias, de sentimentos, que por sua vez, é refletido pelo espectador como um jogo de espelhos onde imagem e conteúdo, razão e emoção fundem-se o tempo todo.

Perré é considerado um “mestre” de teatro de animação. Não um “mestre” de mamulengo, mas um “mestre” contemporâneo que escreve textos dramáticos e teóricos, publica obras, ministra cursos e oficinas de teatro, constrói bonecos e encena. Ele assume o papel de professor, de “mestre” e diz que o essencial no contexto em que atua é não criar barreiras ao conhecimento da animação, disponibilizando-o a todos que queiram se “aventurar” no teatro de animação.

4.2 - PERSONAGENS LITERÁRIAS E DRAMÁTICAS: PERCEPÇÕES E RECEPÇÕES

A estrutura de um texto fictício literário⁸³ ou dramático compõe-se de uma série de planos, dos quais o único sensivelmente dado é o da impressão dos sinais tipográficos no papel. Com exceção de um texto concretista, este plano não apresenta nenhuma função específica na constituição do texto.

⁸³ Utiliza-se aqui o termo “literário” abrangendo várias formas literárias, como: romance, literatura infanto-juvenil, literatura infantil e outras especificações. A intenção é simplesmente distinguir estas formas literárias da literatura dramática, aqui chamada de dramaturgia.

As outras camadas, chamadas de “irreais” por Antonio Cândido⁸⁴, por não terem autonomia ôntica necessitando da atividade concretizadora e atualizadora são: a dos fonemas e das configurações sonoras (orações), “percebidas” somente pelo ouvido interior, quando se lê o texto, mas diretamente dadas quando o texto é recitado e/ou encenado; as unidades significativas de vários graus, constituídas pelas orações e que permitem a projeção de “contextos objectuais”, de certas relações atribuídas aos objetos e suas qualidades. São estes “contextos objectuais” que determinam as objectualidades, como as teses de uma obra científica ou o mundo imaginário de um romance ou poema.

São estes “contextos objectuais” que criam um plano intermediário de certos aspectos esquematizados que, quando especialmente preparados, determinam concretizações específicas ao leitor. Por exemplo, ao ver uma bola de bilhar deslizando sobre o pano verde, o leitor “vivencia” um fluxo contínuo de aspectos variáveis e através destes aspectos é dado ao leitor, e mantém-se inalterada, a percepção da esfera branca.

De forma geral, é mediante estes aspectos que os textos constituem os objetos. A preparação especial de aspectos esquemáticos selecionados de forma cuidadosa e precisa da palavra com conotações peculiares, podendo referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem⁸⁵, ou ainda salientando momentos visuais, táteis, auditivos, é que solicita a imaginação concretizadora do leitor.

Na literatura tradicional, a preparação especial dos aspectos é mais discursiva do que, por exemplo, em certos poemas elípticos que usam a justaposição ou montagem de palavras, que devem, como um ideograma, resultar na síntese intuitiva de uma imagem, graças à participação intensa do leitor no processo de criação. No entanto, a obra literária tradicional apresenta um grande número de aspectos esquemáticos.

⁸⁴ Cf. CANDIDO, Antonio ; ROSENFELD, Anatol ; PRADO, Décio de Almeida ; GOMES, PAULO Emilio Salles. A personagem de ficção. São Paulo : Perspectiva, 1987.

⁸⁵

O ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um ser fictício, assim utiliza-se os termos “reais” , “realidade” e seus correlatos entre aspas, marcando que quando se fala de personagem fictícia e seu mundo não é uma personagem igual a um ser vivo, contrariamente ao que os termos entre aspas remetem. Cf. CANDIDO, Antonio ; ROSENFELD, Anatol ; PRADO, Décio de Almeida ; GOMES, PAULO Emilio Salles. A personagem de ficção. São Paulo : Perspectiva, 1987.

O teatro apresenta muitos aspectos concretos, mas não pode, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem o recurso da mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz.

Uma das funções essenciais da oração é a de projetar um “contexto objectual” que é transcendente ao mero conteúdo significativo da oração, embora atenha nele seu conteúdo ôntico. Assim, a oração “Emília estava de vestido florido” projeta um correlato objectual que constitui um certo ser fora da oração. Tal correlato da oração pode se referir tanto a uma Emília que existe independentemente da oração, numa esfera ôntica autônoma, como permanecer sem referência a nenhuma Emília “real”, que existe fora da literatura.

Ao observar a Emília “real”, há na consciência do observador uma imagem dela, aliás não percebida, visto que, é possível referir-se diretamente à Emília “real”. Mesmo esta imagem é intencional, pois representa a imagem da Emília na consciência do observador; é puramente intencional, visto não possuir autonomia ôntica e existir através do ato do observador.

Assim, as objectualidades puramente intencionais projetadas através de orações tendem a se constituírem como “realidade”. Se a oração “Emília estava de vestido florido” apresenta-a pela primeira vez, esta se torna portadora do traje a ela atribuído. De qualquer modo, a oração projeta ao objeto - Emília - como um “ser independente”, ao sugerir que Emília já existia e já estava de vestido antes da oração assinalar este fato. A seguir a próxima oração: “Ela mirou-se no espelho d’água de uma vasilha.” Aqui, Emília já se emancipou de tal modo das orações, que os contextos objectuais, embora estejam aos poucos constituindo e produzindo Emília, parecem apenas revelar os pormenores de um ser autônomo. Isto ocorre de tal maneira que, o mundo objectual assim constituído pelas orações – e que se insinua como independente, apenas por elas descrito – apresenta-se como um contínuo, apesar das orações serem naturalmente descontínuas como um fotograma de cinema. A partir das orações dadas, o leitor atribui à Emília uma vida anterior à sua “criação” pelas orações: a vasilha d’água está sobre uma mesa (não mencionada) e Emília sobre uma cadeira: o conjunto num canto do quarto, este numa casa, no sítio do Pica-Pau Amarelo: - embora nada disso tenha sido mencionado.

No texto ficcional literário as orações projetam contextos objectuais e, através deles, seres e mundos intencionais, que não se referem, a não ser de forma

indireta, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja: a objetos determinados que independem do texto.

Esta intensa aparente “realidade” revelada na intenção ficcional ou mimética é conseguida através de vigor de detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna entre outros elementos - que tendem a constituir-se numa verossimilhança do mundo imaginário - elas impõem-se como quase-reais. O autor parece convidar o leitor a permanecer nesta camada imaginária que sobrepõe e encobre a “realidade histórica”.

A ficção torna-se evidente através da personagem, e através dela toda esta camada imaginária se adensa e se cristaliza. A personagem na literatura narrativa apresenta uma função mais marcante.

Seguindo o modelo de Antonio Cândido, no relato de Emília seria possível que as orações: “Emília estava de vestido florido. Ela mirou-se no espelho d’água de uma vasilha” constasse de um relato policial que prosseguisse assim: “...quando entrou o ladrão...” se o texto porém prosseguir assim: “Sem dúvida ainda iria alcançá-lo. Afinal, Leopoldo talvez não pudesse partir depois-de-amanhã”, é possível reconhecer as causas que fazem desta Emília uma personagem, e que não tem relação com a Emília apresentada por Monteiro Lobato.

Algumas palavras sem aparente importância, buscam fazer o leitor participar da intimidade da personagem, como: “sem dúvida” e “afinal”. Estas palavras indicam que se verificou uma espécie de identificação com Emília, de forma que o leitor seja levado a vivenciar a experiência dela. Mais evidentes seriam os verbos que revelam processos psíquicos, como: “pensava” e “duidava” - embora tais formas surjam pouco na dramaturgia, justamente por direcionar em demasiado a criação do ator. Na dramaturgia verbos como: “dizer” e “responder” desempenham na ficção em geral uma função semelhante aos que revelam processos psíquicos (pensar, duvidar).

A função narrativa, que no texto dramático se mantém nas rubricas, extingue-se no palco. Os atores e elementos dramáticos intervêm assumindo os enunciados nas rubricas. No teatro as próprias personagens se manifestam diretamente através do diálogo. Aqui, não são mais as palavras que constituem as personagens e seus ambientes: são as próprias personagens e o seu mundo fictício (em cena) que “absorvem” as palavras do texto e passam a formá-las, tornando-se fonte delas, da mesma forma como ocorre na “vida real”.

Mas, este mundo da encenação dramática também é pleno de objectualidades intencionais. Porém, estas não têm referência exata a qualquer “realidade” determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem completamente a “realidade histórica” a que, por ventura, se remetem. Ou seja, o foco fictício da personagem projeta em torno de si o espaço e tempo irreal e transforma o cenário em paisagem e assim a mímese reveste-se de tal força que ofusca a “realidade”.

Em todas as artes literárias e nas que narram ou representam uma história ou estado, a personagem é o que constitui a ficção. Entretanto, no teatro a personagem não apenas constitui a ficção, mas funda onticamente, o próprio espetáculo, através da atuação do ator. Isto porque o teatro é integralmente ficção, enquanto que literatura ou o cinema podem servir a outros fins, como documentos, jornal. Tanto na literatura quanto no cinema são as imagens e as palavras que fundam as objectualidades intencionais e não as personagens, como no teatro. Por isso, as personagens literárias ou cinematográficas, embora constituam a ficção, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio”, ainda mais no teatro de animação onde há uma grande ênfase no movimento do títere.

Comparada ao texto, a personagem cênica tem a vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção e também nas fases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade. A Emília de um texto dramático somente estaria completa em cena, com seu vestido florido mirando-se numa vasilha d’água: preparando o espelho d’água ou tendo-o à sua espera, com ou sem sonoplastia, com ou sem cenário, com ou sem outras personagens em cena e todos os elementos teatrais possíveis: enquanto que a Emília de Monteiro Lobato é dada completamente pelo texto, no sítio, junto com a Narizinho, ingerindo a “pílula falante”.

Isto confere à representação teatral a sua força de “presença existencial”. Se por um lado o texto dramático não permite ao leitor a completa imagem da personagem, como a literatura, por outro lado, na representação a personagem se “esgota” nos aspectos proporcionados pela ação específica da peça, de forma que seria difícil imaginá-las fora do contexto desta ação peculiar. Em peças de cunho mais “aberto” e épico as personagens adquirem maior “plasticidade”, permitindo-se imaginá-las “fora da peça”, porém, isto é uma questão de estilo e não de juízo de

valor. Pois, é o modo pelo qual o dramaturgo direciona o “olhar” do encenador e/ou atores, através de aspectos selecionados de certas situações ou da intimidade das personagens, que as zonas indeterminadas começam a “funcionar”, e é através destes e outros recursos que o dramaturgo torna a personagem, de certa forma, inesgotável.

Outras diferenças marcantes se apresentam entre as personagens dramáticas e literárias. Por exemplo, na literatura a personagem é um elemento entre outros, ainda que seja o principal; no teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, pois nada existe a não ser através delas. A personagem teatral ao dirigir-se ao público dispensa a mediação do narrador e a história é, desta forma, mostrada como se fosse de fato a própria “realidade”. Já na literatura, há muitas formas de conceber o narrador: narrador impessoal, narrador testemunha, narrador-personagem entre outros.

A personagem teatral pode ser caracterizada por três vias: o que ela revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito.

O que a personagem revela sobre si mesma é mostrado trazendo-se à tona o mundo semi-submerso de sentimentos e reflexões mal formuladas, de prospecção interior. Mas na literatura, esse “fluxo da consciência” também pode acontecer, como o faz e é a marca de James Joyce. No teatro, entretanto, é necessário não somente traduzir em palavras, conscientizar o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicar através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor da literatura, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem.

A segunda maneira de caracterizar a personagem, pelo que ela faz, mostra que a ação é o meio mais poderoso e constante do teatro. Assim, a personagem é delineada mais pela esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva, ao invés da introspectiva. O ator precisa mostrar, interpretar o que sente: é preciso exteriorizar pela inflexão, pela forma de andar, pela expressão corporal, mostrar quem é a personagem para o público, transformando em atos os seus estados de espírito. A ação, entretanto, não se confunde com movimento: a omissão, o silêncio também funcionam dramaticamente. O importante é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que marcam objetivamente a psicologia da personagem. Antonio Cândido diz que essa é a razão do enredo assumir no teatro uma importância certamente maior que na literatura.

No terceiro modo de conhecimento da personagem - o que os outros dizem a seu respeito – observa-se que o autor teatral, na medida em que se exprime através das personagens, atribui-lhes um grau de consciência que em circunstâncias diversas não teriam ou não precisariam ter. Por exemplo, Ésquilo e Sófocles utilizavam o coro para expressar suas idéias; Shakespeare e Corneille carregavam as personagens com suas próprias meditações.

Para Antonio Cândido, a obra literária ou dramática é um prolongamento do autor. Assim, a personagem constitui um paradoxo, pois é uma criatura nascida da imaginação do autor dramático ou literário que só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela. Desta forma, pode-se afirmar que o teatro ultrapassa a literatura porque, no palco, a personagem está só: cortou de vez o fio narrativo que deveria prendê-la ao autor. O dramaturgo extingui-se-ia para todos os efeitos no ato da criação.

Apesar das diferenças, a ficção tanto literária quanto dramática é um lugar que permite ao homem contemplar através de diversas personagens a sua condição, tornando-se transparente a si mesmo; é um lugar em que, ao transformar-se imaginariamente no outro, destacando-se de si mesmo e desdobrando-se, objetiva a sua própria situação.

No entanto, no teatro de animação a criação do dramaturgo precisa deixar brechas para a criação do bonequeiro, pois os bonecos são fruto da relação eu/outro que ocorre em cena (ou preparação para estar em cena, ensaios). Talvez por isso mesmo, os textos de teatro de animação, em sua maioria, partam de um roteiro e depois do espetáculo concluído, é que eles se tornam texto dramático.

Embora muitos elementos da composição da personagem dramática sejam utilizados no teatro de animação, o processo mimético do boneco não se origina do texto dramático em si, mas da relação bonequeiro/boneco, eu/outro. Desta forma, a autoria é, no mínimo, co-participada entre bonequeiro e dramaturgo.

4.3 - JOGO E MÍMESE NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

O boneco desencadeia no público uma emoção, que tem como causa primeira o próprio boneco em sua imagem plástico-teatral. Esta configuração é

resultado de um processo anterior ao espetáculo. Ela ocorre na criação do boneco, ou seja, no processo de transformação da matéria até sua forma final.

O boneco como objeto plástico, como escultura, veio transformando-se desde o momento em que foi perdendo essa natureza estática da imagem sagrada ou de representação divina e foi adquirindo sua forma dramática. Como personagem animada, o bonequeiro empresta seu corpo com o intuito de prover ao boneco uma anima.

Para Lévi-Strauss⁸⁶, as máscaras, assim como os mitos, não podem ser interpretados como objetos isolados: é preciso reunir o conjunto das informações disponíveis a seu respeito, incluindo-se aí conhecimentos de caracteres estéticos, da técnica de fabricação, do uso a que se destina e dos resultados que delas são esperados. Assim também, no caso dos títeres se faz necessário conhecer o universo do boneco: criação da personagem, confecção plástica, técnica de manipulação, acabamento estético.

Ele acrescenta ainda que, conhecer os mitos que narram a origem, a aparência e as condições de uso da máscara são condições fundamentais, assim como o universo e trajetória do titeriteiro ou bonequeiro, que escolhe um drama a ser vivido pelo boneco; que lhe oferece um rosto e um nome. Por isso, quando um bonequeiro apresentava sua história nos momentos do Espaço Bonequeiro, ele também apresentava juntamente seu boneco, como se deu sua relação com os bonecos e especialmente com o apresentado. O boneco faz parte da trajetória do bonequeiro de uma forma peculiar, não somente como mais um elemento, mas como elemento central.



Duda Paiva e seu boneco de duas faces e Jorge Vigário, com sua inseparável sacola de boneco.

Duda Paiva, brasileiro que atua em Amsterdã, ao narrar sua trajetória apresentou um boneco de duas faces, sua forma peculiar de fazer boneco, de

⁸⁶ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. A via das máscaras. Lisboa : Presença, 1975.

esculpir. Assemelhou-se ao boneco por também ter duas faces artísticas: a teatral e a da dança. Da mesma forma, o bonequeiro paranaense Jorge Vigário ao falar de suas aspirações tirou o boneco da sacola – que geralmente carrega - e mostrou-o.

O “dossier” das máscaras proposto por Lévi-Strauss, adaptado ao caso do títere, pode ser entendido como o “fio de manipulação” dos bonecos, por onde desliza o significado profundo que une no espetáculo, bonequeiro, títere e público, operando aí uma performance que o legitima.

A animação do títere acontece ao projetar na matéria e na forma a experiência teatral composta de relações técnico-físicas e de criatividade de potências cênicas básicas, tais como: ritmo e sua dinâmica, equilíbrio e sua alteração, espaço e sua ocupação. Esta animação seria oriunda de uma espécie de pré-história do teatro, onde havia solidariedade deste com o animismo, a magia e o totemismo⁸⁷.

Vale lembrar que o fenômeno da animação teatral envolve desde a criação do boneco, a expressividade do bonequeiro através do boneco, a relação de ambos com a comunidade interna e externa ao grupo e principalmente a sua “eficácia simbólica”. Como mostra Lévi-Strauss⁸⁸ é a comunidade externa que atesta e reforça a magia do curandeiro (xamã), o que, em nosso caso, seria o reconhecimento da “anima” do títere, através da manipulação exercida pelo bonequeiro, e que é reconhecida pelo fascínio que é exercido sobre o público.

O Teatro de Animação é um momento especial, uma situação particular da vida em sociedade. No espetáculo, a interação entre público, boneco e bonequeiro pode ser entendida como um “jogo denso”. Geertz⁸⁹ utiliza esse conceito no contexto da briga de galos balinesa, devido ao grau de absorção e seriedade a quem os integrantes dedicam essa atividade/manifestação. Este seria um momento particular de reflexão do “ethos” dessa sociedade.

Para ele, a briga de galos seria uma arte, e como qualquer forma de arte, torna compreensível a experiência comum apresentando-na em termos de atos e objetos dos quais foram removidas e intensificadas as conseqüências práticas ao

⁸⁷ Cf. MOUSSINAC, Leon de. História do Teatro da origem aos nossos dias. Lisboa : Bertrand, 1957.

⁸⁸

LÉVI-STRAUSS, Claude. “O Feiticeiro e sua Magia” e “A eficácia simbólica”. In. Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.

⁸⁹

Cf. GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro : LTC, 1989.

nível da simples aparência, no qual é possível articular o seu significado de forma mais poderosa e percebê-lo com mais precisão.

A briga de galos, assim como os espetáculos de animação, assume temas como a morte, a masculinidade, a raiva, o orgulho, a perda e ordena-os em uma estrutura maior, tornando-os significativos. Isso é possível somente por apresentarem-se como uma imagem, uma ficção, uma metáfora, um modo de expressão, apesar de serem tangíveis, apreensíveis e “reais num sentido ideacional”.

Alguns eventos culturais e performáticos, conforme Geertz e Victor Turner respectivamente, permitem uma efervescência e visibilidade particular de certos aspectos culturais, que em outras condições permaneceriam encobertos pela esfera da “representação de papéis” da vida cotidiana. De qualquer forma, a briga de galos produz um “metacomentário social” sobre as estruturas da sociedade balinesa. Geertz tratou essa estrutura como um “texto”, o qual o permitiu chegar a um aspecto particular - que não seria possível através de outra abordagem mais óbvia, como um rito. Através da briga de galos a emoção é utilizada para fins cognitivos, isto é, um vocabulário de sentimentos com os quais a sociedade se constrói e os indivíduos se reúnem. Este processo de “educação sentimental” permite ao integrante da atividade aprender os aspectos do “ethos” de sua cultura e a dimensão da sua subjetividade, ou seja, na briga de galos o balinês descobre e forma seu temperamento e o de sua sociedade simultaneamente.

No “jogo” da briga de galos o balinês é absorvido justamente, por esse jogo evidenciar situações, valores, significados e sentimentos que, embora muito importantes em sua vida social, não estão explicitados no cotidiano. Assim, os balineses “performatizam” os preceitos mais contundentes da sua cultura, sem estarem conscientes que o fazem.

Neste mesmo contexto de metáforas da vida cultural de uma sociedade, realizada por ela mesma, Callois⁹⁰ fala dos jogos de simulação. Para ele, esses jogos levariam às artes dos espetáculos.

O jogo, segundo Callois, apresentaria um caráter de simulação e competitividade, ou seja, os jogos são regrados, ou, ficcionais. Assim, em alguns jogos a livre improvisação e o prazer em desempenhar outro papel substituiriam e orientariam o ambiente do jogo. A abordagem de Callois sobre o jogo fundamenta-se

⁹⁰ Cf. CALLOIS, Roger. Man, play and Games. Illinois : University of Illinois Press, 2001.

em quatro conceitos desenvolvidos pelo autor: “agôn” (jogo de competitividade), “alea” (jogo de sorte, rendição ao destino), “mimicry” (jogo mimético) e “ilinux” (jogo onde os elementos da vertigem são fundamentais). O que nos interessa aqui é o conceito de “mimicry” - “mimesis” - que significa a fuga de si para outrem.

Na “mimicry” o sujeito se faz crível ou faz com que os outros acreditem que ele é outro. Para Callois, a “mimicry” englobaria a mascarada, o travestimento, o disfarce e a representação. Assim, os fenômenos teatrais ou dramáticos estariam englobados nesse tipo de jogo. A “mimicry” seria a incessante invenção, na qual a regra consiste apenas na fascinação do espectador pelo jogador/ator. O espectador deve deixar-se envolver pela ilusão sem desafiar o artifício que é solicitado naquele momento como a realidade.

Wanderson Lima⁹¹ nos lembra que a mímese é calcada no verossímil, mas não é o verdadeiro. Ele admite a existência de duas formas de mímese: uma clássica – a mímese da representação – e a outra que surgiu da dissolução das representações ocorridas na modernidade – a mímese da produção. Assim, toda obra que não tem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, é percebida como de ordem mimética, seja por representar um ser previamente figurado (mímese da representação), seja por produzir uma dimensão do ser (mímese da produção). O discurso teórico mimético de Lima propõe a presentificação e representação, sincronia e diacronia, significado e significante imbricando-se sem se auto-anularem.

Através dos dados aqui desenvolvidos, percebemos que o títere estaria no nível da mímese da produção, pois não finge representar o visível, mas visualiza o não visível. Ele cria seu mundo e não redescreve um mundo previamente visualizado.

Gustavo Bernardo⁹² ilustra a teoria da mímese com o ensaio “O caso do professor de mímese”. Ele nos apresenta um velho camaleão sentado sobre uma árvore onde funciona a escola de camuflagem. O professor camaleão mostra aos alunos como ficar verde, e depois exige que os alunos também o façam. Dois alunos obedecem, mas um terceiro fica roxo. O professor se irrita e mostra, num painel, um camaleão roxo que atrai a atenção de um gavião. De repente, todos ouvem o pio de

⁹¹ Cf. LIMA, Wanderson. “Mímesis e discurso poético.” In. Revista Eletrônica Amálgama. Julho/2005. www.revistaamalgama.hpg.ig.br

⁹²

Cf. BERNARDO, Gustavo. “O caso do professor de mímese”. In. Revista Eletrônica Polêmica. Agosto/2005. www.revistapolêmica.com/djz6sa75.htm

um gavião. O professor esconde o painel e fica verde e os dois alunos o seguem. Mas o mau aluno se apavora e tentando acompanhar o restante da turma fica amarelo de medo e se destaca na paisagem. Ele olha para baixo da árvore, vê uma superfície amarela e pula nela para se proteger. Ironicamente, o camaleão cai no teto de um ônibus escolar que o leva à cidade. Ao chegar lá ele salta na calçada e encontra um pintor. O bicho tenta se camuflar, mas só consegue adquirir cores berrantes. O pintor, impressionado, leva-o para o ateliê, onde o coloca sobre uma mesa manchada com muitas tintas. O camaleão vê um estilete cravado na mesa, e, assustado, faz novo esforço para se camuflar, mas fica azul e branco. O pintor admirado começa a pintá-lo.

Na cena seguinte o pintor, com o camaleão colorido no ombro, comemora a exposição das suas primeiras pinturas, todas com o bicho como tema. Nos quadros, o camaleão relapso faz o contrário do que ensinava seu professor: ele se destaca do fundo e se mostra exuberante.

Neste ensaio, a mimese implica a produção de um “efeito de real”, isto é: é o ato de ir além do real, de recriá-lo. No caso dos títeres, a ficção encenada desrealiza o real para criar um outro real, portanto “mais real” do que aquele que se encontrava no ponto de partida.

4.4 – SINOPSES COMENTADAS

Os espetáculos que participaram das 13^a e 14^a edições do Festival revelam em que medida os discursos de bastidores se desdobram em cena, revelando estéticas, posturas políticas, campos de contato e principalmente o que se quer mostrar ao público. Este público do Festival não pode ser definido, devido à grande variedade de idade e classe social, de apreciadores a especialistas e profissionais da área artística que se mesclam diante das cenas.

Será feito, em formato de sinopses comentadas, um apanhado geral dos espetáculos que causaram maior impacto tanto no público geral, como nos próprios bonequeiros, como possibilidade de refletir sobre os conceitos apresentados a partir dos enredos.

Sacy Pererê, a lenda da meia-noite (Teatro Lumbra, Porto Alegre – RS)



Baseada na tradicional lenda do sacy e dentro de uma estética “gaúcha”, o grupo, dirigido por Fávero destaca-se pelo uso espetacular da luz e sombra. Apresentado em formato de sombra, o espetáculo, usa atores e bonecos, num jogo técnico onde as imagens dos atores e bonecos equiparam-se em proporções e em movimentações, causando grande impacto visual.

Tainahakã : a estrela vésper (Cia. Manoel Kobachuk, Curitiba, PR)



Baseado num mito indígena, Tainahakã é uma estrela que desce do céu atraído pela beleza de uma índia. Vivendo na terra ensina os índios Karajás a plantar e depois que eles aprendem, ele volta ao céu levando sua família, formando as Plêiades. Com bonecos esculpidos com muito cuidado, o espetáculo encanta pela movimentação naturalista dos bonecos.

Nau: um poema cênico (Filhos da Lua, Curitiba – PR)



Com estrutura dramaturgica inspirada no antigo auto marítimo português Nau Catarineta, o espetáculo apresenta um poeta que reflete sobre as tragédias e as comédias do ciclo de grandes navegações e a conquista da América. Um espetáculo sólo, com virtuosa manipulação, canto e poesia, que convida o público a participar com leve interatividade direta.

A Cuca Fofa da Tarsila (Cia Articularte, São Paulo – SP)



A partir de obras da pintora Tarsila do Amaral, as personagens interagem, centrando-se no amor de Abaporu e da negra Tarsila, e da ajuda da Cuca Fofa para o desenlace do romance. A

plasticidade do espetáculo é mais forte que todos os outros elementos, encantando pelo visual e pela comunicação entre pinturas e animação.

Cândido ou o otimismo (Cia Instável, Curitiba – PR)

Uma fábula adulta, adaptada da obra de Voltaire, contrapõe pureza e ingenuidade a um mundo hostil e cheio de contrastes. Cândido é um jovem ingênuo e incrédulo que se apaixona por Cunegundes e sofre muitas agruras.

Marcado pela comicidade e pela extrema agressividade que os bonecos sofrem em cena, o espetáculo “joga” com a aceitação da ilusão do público, ora rompendo este jogo pelo excesso de violência, ora recompondo-o, favorecendo a sua compaixão pelo boneco.

A bananeira imortal (Miyashiro Teatro de bonecos, Curitiba – PR)



O ator se transforma em boneco para isolar-se dos problemas mundiais, mas sua reclusão é quebrada com a convocação de Dionísio, o deus do teatro, que compadecido com a desgraça humana, confere-lhe a missão de educar um macaco através do teatro e torna-lo um líder mundial. Com roteiro bastante complexo e manipulação extraordinariamente virtuosa o espetáculo encantou o público, enfatizando o bonequeiro e sua manipulação, que apesar de virar boneco era o foco da encenação. A relação boneco-bonequeiro ficou muito evidente, numa espécie de extensão um do outro, sendo dois e um simultaneamente.

Gran Circo de Lilliput (Cia Marionetes em Liberdade, vernix – França)

Um circo em formato de empanada, com minúsculos bonecos que andam na corda bamba, equilibristas, atletas que levantam peso e outras temáticas circenses. Encantou pela sutileza e simplicidade da temática e de bonecos tão pequenos com movimentos precisos e ágeis.

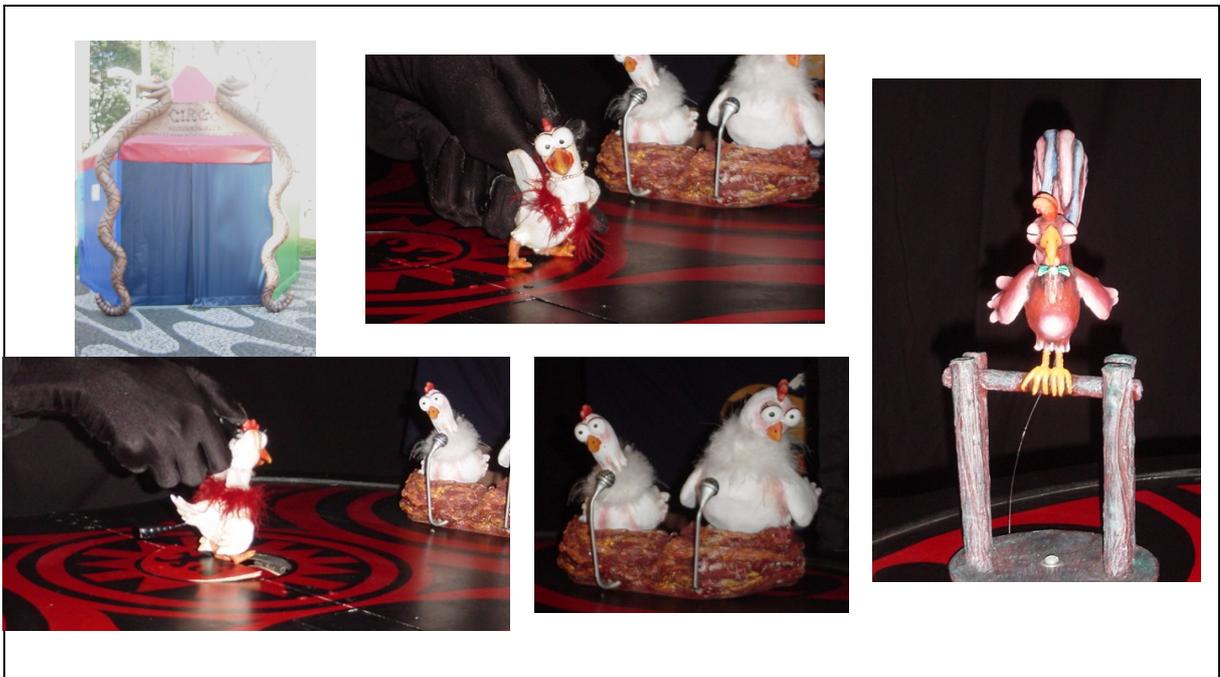
Alice no país das maravilhas (Pivete Cia de Arte, Curitiba - PR)



Mostra uma adolescente que busca fugir do tédio da sua vida cotidiana e transforma sua realidade num arriscado jogo de inversão de papéis, num universo onírico e de ópio. Encenado dentro de um inflável em formato de garrafa, o espetáculo coloca ao público num ambiente literalmente cercado pelos devaneios de Alice

Circo Minimal (Cia Gente Falante, Porto Alegre – RS)

Numa pequena tenda com capacidade para sete pessoas, a performance repete-se inúmeras vezes. É um circo em miniatura, independente e itinerante. Baseado na miniaturização, apresenta cenas curtas, em torno de 3 minutos, onde se pode ver bem de perto os bonecos, criando no público uma sensação de ter um espetáculo particular, feito especialmente para ele e sua família ou grupo de amigos. Esta performance apresentou-se nas duas edições, a primeira encenação o musical sobre peixes, que se passa no fundo do mar e o segundo musical sobre galinhas.



O avaro (Compañia Tábola Tassa, Barcelona – Espanha)

Uma adaptação do clássico texto de Molière, na qual os protagonistas desta comédia visionária são torneiras, tubos e mangueiras, enfim, recipientes d'água de todos os tipos. Este espetáculo propõe um olhar diferente sobre o mundo dos objetos que nos rodeia, um convite a perceber em cada objeto as trilhas da humanidade que os criou. Dois atores manipulam, diante do público e dão vida a 12 personagens, oferecendo uma atípica e divertida adaptação deste texto clássico.



A morte de Don Cristóbal (Pelele marionettes, Toulouse – França)



Avaro, feio e sem escrúpulos, Don Cristóbal vive só para seguir aumentando sua já considerável fortuna. Sua empregada pobre, orgulhosa e interesseira tenta muitas artimanhas para matá-lo e ficar com sua fortuna. Seguindo a técnica tradicional do títere mediterrâneo e incluindo um ritmo e estética próxima ao desenho animado, a peça apresenta muita violência, energia e caricaturas que transcendem a dureza da morte.

Tresepinas (El Chonchón, Argentina e Chile)

Os bonecos se apresentam como atores e apresentadores do Chonchón. O avô e Arraskaeta enfrentam-se em um desafio teatral, numa versão da “República do Cavalo Morto”. Os dois títeres interpretam diversas personagens, como: vizinhas briguentas, palhaços patéticos, “tangueros”, religiosos num imaginário absurdo, com momentos dramáticos típicos do repertório clássico latino-americano.

Logo no início do espetáculo os bonecos agradecem o apoio governamental do Chile e da Argentina, seus países de origem, pela ajuda para que pudessem participar do Festival. Por isso, vieram somente dois: caso o apoio não fosse

governamental teriam vindo mais pessoas. Eles aproveitam para satirizar o governo



local, por conta da gravação que antecede todos os espetáculos do Teatro Guaíra, divulgando o projeto “Teatro para o povo”. Os bonecos perguntam-se: - *“se o teatro não é para o povo, para quem será? Para os bonequeiros estrangeiros que vem para o Festival?”* Levando o público ao riso intenso e uma imediata empatia cômica. Este espetáculo foi

recheado de humor refinado e sutil, como na cena dos religiosos, onde os bonecos discutem a existência de Deus. Um deles diz ao outro que Deus existe, e a prova disso é só olhar para baixo. O boneco olha e vê o bonequeiro. Espantado diz: - *“realmente Deus existe... e tem uma cara de índio!”*

Quando os bonecos provocam um grande encantamento e diversão na platéia, diz-se que eles são “impagáveis”. Pode-se então, dizer destes que são realmente “impagáveis”.

Filme Noir (Cia. Pequod Teatro de Animação, Rio de Janeiro – RJ)

Peça baseada na estrutura do filme noir, onde um detetive é enganado por todos e apaixona-se por uma “femme fatale” que também o engana. Em um determinado momento, em que o detetive percebe que é manipulado por todos, percebe também que é manipulado por pessoas e tenta fugir, mas não consegue se desvincular delas. Como é considerado enlouquecido o boneco é levado para reforma, onde morrerá. O público compadecido do boneco, em uníssono, ressoa um suspiro de compaixão, enquanto o boneco sem vida, deixa cair o braço, com o rosto inerte voltado para a platéia.



O romance do vaqueiro Benedito (Mamulengo Presepada, Brasília – DF)

Tradicional mamulengo, que tem como abertura um boneco de ventriloquia. Um preto insolente e safado que faz gracejos para o público. O espetáculo é baseado em encontrar uma solução, através do “jeitinho” brasileiro para melhorar a situação dos menos privilegiados. Com muita pancadaria, peidos e risos, teve uma forte interação direta com o público.



Chico Simões se preparando para o espetáculo e na foto ao lado, os bonecos (indicados pela seta) aguardando para entrar em cena, eles ficam “guardados” próximo aos pés do ator, em baixo do palco.

Estas sinopses dos espetáculos mostram que o impacto da imagem no público atua como condensador de todos os outros elementos, ressaltando o discurso ininterrupto da sociedade do espetáculo. Vale lembrar, que esses espetáculos fazem parte do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, e são selecionados de forma a compor um corpo específico de acordo com cada edição.

Para o público/bonequeiro, o títere é colocado em cena como um objeto privilegiado, para revelar coisas que ditas ou mostradas por um ator, que reveladas no corpo humano soariam ofensivo, vulgar, um insulto ao público. Olivier Benoit, da “Compañia Tábola Rassa”, disse que o títere pede algo “duro” como o tema da morte, mas que mostra isto de forma poética. Para ele, tornar crível que uma torneira é viva, excede os limites da dramaturgia. Assim, para esse grupo de artistas, o títere está em cena, porque somente ele pode fazer e dizer algumas coisas. Ele é o ícone do que acontece na sociedade espetacular.

Os espetáculos selecionados acima podem ser classificados em grupos temáticos. Assim, “Sacy Pererê, a lenda da meia-noite” e “Tainahakâ, a estrela vésper” revelam um universo de intrigas, disputas e magia através das narrativas de lenda e mito; “Nau, um poema cênico”, “Cândido ou o otimismo” focam na reflexão da sociedade e apontam um caminho ideal a ser seguido. “A Cuca Fofa da Tarsila”, “Gran Circo Liliput” e o “Circo Minimali” apresentam o lúdico, o encantamento do

boneco em si, num jogo de participação quase contemplativa e ao mesmo tempo extasiante. Os espetáculos “A morte de Don Cristóbal”, “A Bananeira mortal” e “Alice no país das maravilhas” apresentam um ambiente onde o onírico e o devaneio misturam-se: as possibilidades de rompimento com as convenções do “real” são quebradas e o boneco assume uma postura supra-humana. Nos espetáculos “O Avarento”, “Filme Noir” e “Tresepinas” o satírico, a crítica política e as negociações são reveladas.

Desta maneira, esses espetáculos revelam sutilmente os temas mais candentes que foram colocados em cena no Espaço Bonequeiro. Os bonecos mimetizam as disputas, intrigas, tomadas de posições políticas, as possíveis soluções e negociações para os dilemas corriqueiros e a posição privilegiada dos bonecos, como seres especiais, encantadores.

5. CONCLUSÃO

ENTRE A MAGIA E A MERCADORIA

A impossibilidade de vivenciar a experiência do outro é um problema para a teoria social. Há, entretanto, em muitas situações interpessoais e no espetáculo teatral, o intuito de compartilhar experiências, objetivo que invariavelmente esbarra em censuras, preocupações e em questões inconscientes que impossibilitam o alcance “total” do que eventualmente existiria para ser experienciado. Bruner inspira-se em Dilthey para sugerir a resposta para transpassar as limitações da experiência pessoal, ou seja, transcender a estreita esfera da experiência ao interpretar as “expressões”. Dilthey entende o termo “interpretar” como entendimento e “expressões” como representações, performances, objetificações e textos ⁹³.

Através das estruturas expressivas da experiência entendemos as outras pessoas e suas experiências, visto que mantemos com estas um relacionamento dialógico e dialético, fundamentados em nossas próprias experiências, suas expressões e no nosso auto-entendimento. Esta é uma relação de interdependência na qual a experiência estrutura a expressão e a expressão estrutura a experiência, compondo o círculo hermenêutico de Dilthey.

A experiência humana é composta pela forma como percebemos a vida, através de ligações com a memória, com os significados e com outras pessoas. Já o mundo social pode ser percebido através de gradientes de estados ou qualidades do que é percebido no mundo. Há um outro estado de percepção em que participamos da vida contada, que adquire o status de expressão. Mas, existem falhas e problemas de conexão inevitáveis entre realidade, experiência e expressão. A tensão gerada entre elas produz a necessidade de encenar-se rituais, ou, performatizar-se textos. Ou seja, as unidades de significado são socialmente construídas através de unidades estruturadas da experiência como textos performatizados, dramas ou histórias.

A Antropologia da Experiência estuda o modo como a cultura é vivenciada, experienciada pelos indivíduos, isto é, como os eventos são percebidos pela

⁹³ Cf. BRUNER, Edward ; TURNER, Victor. Anthropology of Experience. Chicago : University of Illinois Press, 1986.

consciência. Segundo Bruner e Turner, o termo “experiência” engloba não apenas informação, ou o filtro racional e representações, mas também comportamentos, sentimentos e expectativas que vinham sendo deixadas de lado nas perspectivas mais conservadoras da análise antropológica. Esta linha da antropologia rejeita todas as configurações binárias, pois essas contraposições acabam por colocar a mudança e as inovações como algo que não pertence ao próprio sistema, que supostamente seria estático e fechado.

O conceito de cultura apresentado por Geertz⁹⁴ baseia-se numa reconfiguração do pensamento social, deixando a idéia de que as culturas são estruturas coerentes, estáveis e singulares para compreendê-las como “identidades” construídas, relacionadas, em fluxo e com fronteiras porosas, lugares de negociações. E isso, num contexto de comunicação global, corporações multinacionais e com contínuo movimento e deslocamento de populações. Esta crescente “fluidez” afeta o nível pessoal dando um novo sentido de “self” ; em constante mudança, em contínua exploração e experimentação pessoal.

Para Turner⁹⁵, a realidade é um fluxo incessante e as unidades de experiência e de significado são construções sociais criadas a partir de continuidades da vida. Dilthey argumenta que, a experiência está no presente, a memória no passado e o futuro é algo que permanece “em aberto” e passível de mudanças. Desta forma, a vida é um fluxo contínuo, que entretanto, não pode ser experienciado diretamente, já que esta mudança de posição modifica o momento vivido para um momento observado, tornando-o um momento lembrado. O que liga o passado ao presente é o que chamamos de significado. Por isso, ao tentarmos experienciar a sucessão temporal, estaremos ativando nossa reflexividade, e o fluxo da vida mudará sua dimensão.

Os teóricos da Antropologia da Experiência colocarão a ênfase analítica do conhecimento antropológico no “processo expressivo”, pois a definição de realidade pressupõe uma interpretação individual e cultural e se a experiência é algo que não se compartilha por inteiro, esse processo expressivo implica certas particularidades, como a experiência e suas expressões como significado nativo - as unidades

⁹⁴ In. GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis : Vozes, 1997.

⁹⁵

Cf. TURNER, Victor. Dramas, Fields and Metaphors. London : Cornell University Press, 1974.

básicas de análise são estabelecidas pelos nativos e não pelos antropólogos como observadores externos.

Assim, seguindo este quadro referencial, o Festival e os espetáculos apresentados nele são entendidos como expressões de um grupo social específico” os bonequeiros, de forma especial os paranaenses, representados na voz da APTB, bem como através dos conflitos que ali apareceram. O Festival é inicialmente organizado por eles, atendendo às suas necessidades e, mesmo quando, novas conjunturas sócio-políticas instauram-se, esse evento performático continua os apresentando como eixo central, em torno do qual gravitam e inter-relacionam-se todos os outros elementos e acontecimentos.

Neste contexto, acionamos as idéias de Bruner, quando diz que o processo interpretativo opera sempre em dois níveis: o das pessoas que são estudadas e interpretam as suas experiências de formas expressivas e o do antropólogo, que por sua vez, interpreta através do trabalho de campo essas expressões para uma “audiência doméstica”, de outros antropólogos ou leitores do gênero. Ou seja, a produção antropológica nada mais seria do que as histórias dos antropólogos sobre as histórias dos nativos: os antropólogos estariam interpretando as pessoas enquanto elas estão se auto-interpretando. Sem esquecer, é claro, a singularidade que cada pesquisador imprime em seu trabalho, conforme Seeger nos apresentou.

Ao invés de centrar a análise nos aspectos elementares da cultura, Turner e Bruner defendem a análise de “unidades estruturadas de experiências”, como histórias e dramas, pois estas dão acesso às unidades de significados socialmente construídas. Eles acreditam que formas como rituais e teatro são as formas com que as culturas tentam articular seus significados, por isso são melhores para comparar as culturas.

Embora tenhamos apresentado a constituição do títere em diversas regiões do mundo, a intenção não é comparativa, mas sim de demonstrar como ele transita no cruzamento entre sagrado e profano, proveniente de um ambiente caracteristicamente popular, respeitando as injunções culturais de cada localidade.

As unidades estruturadas da experiência, em nossa análise do Festival, são os espetáculos e o Espaço Bonequeiro, dois momentos particularmente especiais. Nos espetáculos, estabelecem-se as relações externas desse grupo com a sociedade, o que ela quer evidenciar, as sutilezas da comunicação estão expressas no formato do corpo do boneco, no roteiro e dramaturgia, na temática, no grau de

interatividade, e outros elementos. Aqui, os bonequeiros colocam em cena, o que eles querem que deles seja conhecido e ocultam o que não querem mostrar.

No Espaço Bonequeiro, são as relações internas desse grupo que estão em evidência. Os bonequeiros falam em nome das Associações e por vezes também representando suas próprias posições. Neste cenário, as negociações políticas e estéticas imbricam-se escondendo subjacentes determinações dos participantes de cada “campo”. O Espaço Bonequeiro torna-se um palco de forças estruturadas, moldando a capacidade de ação e de decisão de cada bonequeiro e das Associações.

Ao mesmo tempo em que os bonequeiros apresentam suas estéticas a si mesmos e a seus bonecos, no Espaço Bonequeiro, eles reafirmam o “habitus” da classe. Cada bonequeiro condicionado por seu “habitus” pode transitar em um ou vários “campos” da política cultural pública e privada, da arte, etc. É neste mesmo Espaço Bonequeiro, ainda, que são valorizados os diversos “capitais”: - cultural, social e simbólico - que possibilitarão aos bonequeiros uma melhor posição na determinação e reprodução das posições sociais e distribuição do “capital econômico”. Por isso, o Espaço Bonequeiro pode ser entendido também como “drama social”.

Estas duas unidades estruturadas da experiência são os momentos que mais elementos nos fornecem para a análise da performance do Festival como um todo.

Para Turner⁹⁶, a Antropologia da Performance é uma parte essencial da Antropologia da Experiência, visto que qualquer tipo de “performance cultural” como cerimônias, carnaval, poesia, são elas mesmas explicações e interpretações da vida cotidiana. Turner utiliza-se do conceito de Geertz quando faz uso do termo “meta-comentário social” para referir-se às artes. Os significados são “pressionados”, através das experiências, em expressões que os completam. Isto se evidencia nos dramas sociais.

Influenciado por Van Gennep em seus primeiros trabalhos Turner analisa a mudança de status que ocorre em determinados rituais. Nestas análises, especialmente da sociedade africana “Ndembu”, ele concluiu que existem processos de separação da vida cotidiana que permitem que uma sociedade permaneça em determinados momentos em um “estado intermediário”, no limiar das classificações,

⁹⁶Cf. TURNER, Victor. From Ritual to Theatre. New York : PAJ Publications, 1982.

dos enquadramentos, como é o caso de certos momentos nos “rituais de inversão”. Este período é a “antiestrutura”, na qual acontecem mudanças efetivas nos valores e na organização da estrutura social, mas ocorrem também processos corretivos, compensatórios, “efetivos” nesta ordem anômala do social, que carece de uma passagem por um processo de “reintegração” e “normalização” necessários para retomar a ordem habitual do cotidiano.

Os dramas sociais são os confrontos que ameaçariam a norma estabelecida, eles apresentam qualidades teatrais e uma forma estrutural de etapas. Na seqüência dos seus estudos, posteriormente dirigidos às sociedades contemporâneas, Turner afirmará que estes fenômenos são recorrentes nas sociedades e apresentam qualidades performáticas e expressivas que possibilitariam revelar níveis subterrâneos da estrutura social. Para ele, a raiz do teatro encontra-se nos dramas sociais, sendo que através desse tipo de gêneros as fraquezas das comunidades podem ser provadas, os valores e crenças sociais podem ser dessacralizados, e diversos conflitos podem ser representados para que lhes seja possível encontrar soluções e alternativas.

O drama social apresentado no Espaço Bonequeiro, deve ser compreendido dentro do evento do Festival como um todo, como o Carnaval, que tem uma época estabelecida para acontecer e proporcionar momentos de inversão social. O Festival também tem o seu momento dentro da programação anual dos bonequeiros, participando diretamente com espetáculos ou simplesmente “acompanhando”, fazendo-se presente e abrindo um “espaço” de debates. No entanto, ele não se apresenta como um ritual de inversão, mas como uma situação “liminar”, de tensão.

Conforme os momentos da performance, segundo Schechner, a fase de separação (treinamento, oficinas, ensaios e aquecimento) pode ser compreendida como todas as relações internas a cada grupo ou companhia teatral. Isto compreende a criação dos bonecos, os textos, ensaios, afinação dos espetáculos e apresentações em outros lugares. A fase de transição, a performance propriamente dita, seria o Festival em si, um momento especial da vida dos bonequeiros, onde as estruturas são questionadas. A reagregação (esfriamento e desdobramento) é visível tanto nas relações entre os próprios bonequeiros que compõem as Associações de bonequeiros (APTB e ABTB), como em relação ao Teatro Guaíra. Neste momento eles estabelecem outros contatos e parcerias, quase como se

“esquecendo” das tensões sofridas durante a performance e a ordem anterior é restabelecida e com possíveis alterações.

Marvin Carlson⁹⁷ comenta a obra de Goffman, “Frame Analysis” na qual é discutida a idéia de “enquadramento”, argumentando que em momentos como o jogo e a performance as mensagens e sinais são compreendidos pelos participantes como sendo, de certa forma, não-verdadeiros, ou não-reais, devido ao seu caráter particular de meta-comunicação.

Nesse “recorte”, a ação desloca-se de uma relação de cotidianidade para uma dinâmica performativa por excelência. Estabelece-se uma distinção entre aqueles que “atuam” e aqueles que “decodificam” a informação da performance. No entanto, isto não significa que o indivíduo seja consciente do papel que ele desempenha e tampouco que este desempenho não possa ser compreendido pelo termo “performance”.

Ele cita também Stephen Tyler, propondo a pesquisa como uma reestruturação da experiência, onde a performance pode operar na produção e reprodução da experiência, em nível de indivíduos, de culturas e de sociedades. Assim, o teatro de animação permite perceber como através da experiência sensível/teatral essa atividade incorpora o mundo das relações sociais, unindo partes, através do “self” do pesquisador, propondo interpretações a partir da experiência sensível do observador. A performance é uma “práxis” fluída, que diz respeito não somente ao fazer, mas ao refazer a incorporação da tensão entre ajustes de um presente sempre mutável.

Outra contribuição de importância nesse sentido, foi a distinção entre formas de comportamento realizada por Dell Hymes envolvendo os conceitos de “comportamento”, “conduta” e “performance”. Ele compreende o termo “comportamento” como qualquer ação que possa ocorrer. Já o termo “conduta” corresponde a um recorte do “comportamento”, sendo uma forma de ação sob a égide das normas culturais de conduta, postura e etiqueta, da representação de papéis. O termo “performance” seria um recorte dentro do recorte, uma área específica da “conduta” em que uma ou mais pessoas assumem a responsabilidade perante uma platéia e perante a “tradição”, como compreendida por ela. Esta perspectiva está ligada a uma visão mais conservadora da performance, remetendo a Milton Singer, em sua noção de “performances culturais” como o “lócus” elementar

⁹⁷ Cf. CARLSON, Marvin. Performance: a critical introduction. Londres : Rout ledge, 1996.

da tradição, das regras e normas, transmitidas e difundidas na cultura em vigência através de sua expressividade.

Mais do que uma percepção do entretenimento, didática ou persuasiva, e mais do que indulgência catártica, a performance é uma ocasião na qual uma sociedade reflete sobre si mesma, define e dramatiza suas histórias, apresentando-se alternativas. Em relação à performance do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, ela compreende duas formas de performance: a performance dos bonequeiros, que não se pode dizer que sejam conscientes e, a performance teatral, onde a consciência é fundamental.

Estas performances teriam então, dois atores principais: os bonequeiros e os bonecos. Os bonequeiros já foram apresentados e posicionados dentro de “campos”, “habitus”, “capitais” e “dramas”. Os bonecos, por vezes, assumem o centro da discussão, quase substituindo a figura do bonequeiro. Na performance teatral ele é o elemento central, colocando seu animador em segundo lugar.

Assim, a impressão que se tem é que o boneco existe em função do bonequeiro, enquanto o contrário seria o que acontece “realmente”: o bonequeiro existe em função do seu boneco. Devido ao impacto visual do boneco em cena, que como numa síntese ditirâmbica comunica profundamente ao público, o bonequeiro “dissolve-se” na sua “criatura”. O boneco é situado como portador da natureza do sagrado, característica que lhe confere poder de encantamento e comunicação direta. Esta natureza, no entanto, acontece a partir de uma “opacidade necessária”, ou seja, é um processo social e psicológico objetivo que torna necessária a “ilusão”, que encobre outros processos, principalmente o ideológico, tornando-se assim, um fetiche. Esta operação “ilusória” encobre/descobre tanto o bonequeiro como as relações sociais e valores que engendraram sua “criação”.

Este processo obscuro não é fundado numa coincidência simplesmente visual. Através da mímese, o processo de transformação e ocultação opera articulando imagens através do imaginário. O títere torna-se semelhante não pela cópia ou representação, mas pela apropriação, no todo ou em parte do modelo. Isto se evidencia pela composição da sua personagem, pois o boneco não representa: ele é a personagem. Além desta relação direta entre boneco/bonequeiro, onde a mímese representa a relação entre o criador/criatura, ela age também no processo de representação da realidade, fornecendo material artístico ao bonequeiro, na composição de seu espetáculo.

Fechando a tríade necessária para a existência desta arte, o público é nosso último elemento. O Festival atende públicos distintos, e o público que mais nos interessa é o público de bonequeiros, justamente pela produção do meta-comentário social e pela avaliação constante das performances dentro do próprio Festival, no palco do Espaço Bonequeiro.

Embora a presença do público no Festival seja de caráter voluntário, num espaço profano este público não é meramente “acidental”. Schechner chama de “público acidental” aquele presente num espaço profano, de caráter voluntário e que responde a obrigações rituais, onde se paga um ingresso, tal como é feito num espaço comercial, de puro entretenimento. No entanto, assim como a figura do títere situa-se no cruzamento entre sagrado e profano, necessitando uma relativização do sagrado, o público bonequeiro também se relaciona de forma diferenciada com este objeto peculiar, tornando-se um “público integral”.

O Festival configura-se como espaço “liminar”, onde a vida sofre uma interrupção, tornando-se um momento culminante da trajetória deste público/bonequeiro e ao mesmo tempo também é “liminóide.” por não deixar de ser uma atividade situada dentro do mercado cultural e de lazer.

É desta forma que o títere - objeto “híbrido”, entre o sagrado e o profano, fetichizado e mimetizado nas relações cênicas - promove no público uma ação de acordo com o princípio da dádiva, estabelecendo uma comunicabilidade implícita, partilhando deste jogo mimético.

O Festival Espetacular de Teatro de Bonecos - tanto como do teatro de animação - inserido dentro das mais caras manifestações artísticas universais, apresenta uma estética muito particular enquanto modo de conhecimento e ação no mundo. Entendido como unidade de observação de um processo articulado ao sistema de produção cultural contemporâneo é possível e torna-se suficientemente estimulante para uma análise antropológica.

A articulação entre estes dois níveis pretende-se como uma contribuição, ainda não explorada pela bibliografia tradicional - nem do Teatro e nem da Antropologia - no sentido de explicitar as maneiras como a produção cultural contemporânea desenvolve íntimas relações com o mercado de bens simbólicos através de mecanismos existentes no âmago da representação social. Ainda que estas idéias já estivessem presentes em autores clássicos e contemporâneos como Marcel Mauss, Maurice Godelier, Claude Lévi-Strauss, Clifford Geertz, Victor Turner,

Richard Schechner entre outros, o que esta análise pretendeu, fundamentalmente, foi mostrar como o títere, tanto na sua forma original como na contemporânea, remete à idéia de “fetiche” (objeto/imagem de adoração), e que é, da mesma forma, passível de ser apreendido pela mesma transposição realizada por Karl Marx na sua “teoria da alienação”, ou, do “fetichismo da mercadoria”. Enfim, que na sua materialidade e modo de produção estão presentes os conceitos mais caros da teoria social: a dádiva, a mímese e o fetichismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS CITADAS:

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos objetos. São Paulo : Edusp, 1996.

_____. O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 2002.

ARÊAS, Vilma. Iniciação à comédia. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu duplo. São Paulo : Max Limonad, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. “A cultura popular na idade média e no Renascimento.” In. O contexto de François Rabelais. São Paulo : Hucitec ; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BALARDIM, Paulo. Relações de vida e morte no teatro de animação. Porto Alegre : Edição do Autor, 2004.

BARTHES, Roland. “Diderot, Brecht, Eisenstein.” In. O Óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo : Perspectiva, 1973.

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo : Perspectiva, 1990.

BERNARDO, Gustavo. “O caso do professor de mimese”. In. Revista Eletrônica Polêmica. Agosto/2005. www.revistapolêmica.com/djz6sa75.htm

Bíblia sagrada. São Paulo : Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. (Eclesiastes 12 e Êxodo 32:1-12).

BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. São Paulo : Cia. Nacional, 1966.

- BORDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- BRUNER, Edward; TURNER, Victor. Anthropology of Experience. Chicago : University of Illinois Press, 1986.
- CALLOIS, Roger. Man, play and games. Illinois: University of Illinois Press, 2001.
- CANDIDO, Antonio ; ROSENFELD, Anatol ; PRADO, D. de Almeida ; GOMES, PAULO E. Salles. A personagem de ficção. São Paulo : Perspectiva, 1987.
- CANEVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. Rio de Janeiro : DP&A, 2001.
- CARLSON, Marvin. Performance: a critical introduction. Londres : Routledge, 1996.
- CLASTRES. “Troca e poder: filosofia da chefia indígena”. In. A sociedade contra o estado. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1998.
- COLLODI, C. Pinocchio. São Paulo : Vozes, 1955.
- DAWSEY, John Cowart. “Nossa Senhora aparecida e a Mulher Lobisomem.” In. Benjamin, Brecht e teatro dramático na antropologia. Ilha Florianópolis : 1, Dez.2000.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.
- DUARTE, Newton (org). “O bezerro de ouro, o fetichismo da mercadoria e o fetichismo da individualidade.” In. Crítica ao fetichismo da individualidade. Campinas : Autores Associados, 2004.
- FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo : Ed. Senac, 1999.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro : LTC, 1989.
- _____. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis : Vozes, 1997.

- GENNEP, Arnold Van. Os ritos de passagem. Petrópolis : Vozes, 1977.
- GODELIER, Maurice. O enigma do dom. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2001.
- HYMES, Dell. "Toward in Ethnography of Communication". In. American Anthropologist, n 66, part II, Linguistic Approaches. Directions in (Ethno). Linguistic Theory, 1964.
- Jornal Estado do Paraná. Caderno Cultural. 25/04/1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "O Feiticeiro e sua Magia" e "A eficácia simbólica". In. Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. A via das máscaras. Lisboa : Presença, 1975.
- _____. As estruturas elementares do parentesco. São Paulo : Vozes, 1982.
- LEITE, Ione de Freitas (org.). A construção da pessoa nas sociedades indígenas. Rio de Janeiro : Boletim do Museu Nacional , nº 32, Maio de 1979
- LIMA, Wanderson. "Mímesis e discurso poético". In. Revista Eletrônica Amálgama. Julho/2005. www.revistaamalgama.hpg.ig.br
- LOBATO, Monteiro. Reinações de Narizinho. São Paulo : Brasiliense, 1947.
- MARCUS, George M. "O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia". In. Revista de Antropologia. São Paulo : USP, v.47, n1, 2004
- MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo : EPU, 1974. vol II.
- MONTERO, Paula. Magia e pensamento mágico. São Paulo : Ática, 1986.
- MOUSSINAC, Leon de. História do Teatro da origem aos nossos dias. Lisboa : Bertrand, 1957.

- PERRÉ, Renato. O ator no teatro de Formas Animadas. Curitiba : Edição do Autor, 1998.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: um povo em forma de boneco. Rio de Janeiro : Funarte, 1979.
- SCHECHNER, Richard. "Between Theater and Anthropology". Philadelphia : The University of Philadelphia Press.
- SEEGER, Anthony. Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro : Campus, 1980.
- SIMÕES, Chico; CARVALHO NETO, Alípio. "O teatro de Bonecos Brasileiro". In. Revista Puck nº. 9. : 2005.
- SINGER, Milton. When a Great Tradition Modernizes. Honolulu : Univ. Press, 1973.
- TURNER, Victor. Dramas, Fields and Metaphors. London : Cornell University Press, 1974.
- _____. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis : Vozes, 1974.
- _____. From Ritual to Theatre. New York : PAJ Publications, 1982.
- _____. "Images and Reflections: Ritual, Drama Carnival; Film, and Spectacle in Cultural Performance". In. The Anthropology of Performance. New York : PAJ Publications, 1988.
- VELHO, Gilberto ; KUSCHNIR, Karina. Mediação e Cultura: biografia, trajetória e mediação. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2001.
- VILLANUEVA, Georgina (org). Diccionario Anaya de la Lengua. Madrid : Anaya, 1991. p. 938.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

- APTER, Emily ; PIETZ, William. "Introduction and "Magic Capital". In. Fetishism as Cultural Discourse. New York : Cornell University Press, 1999.
- AUERBACH, E. Mímesis: la realidad en la literature. México : Fondo de Cultura Econômica, 1950.
- BARBA, Eugenio ; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo : Editora da UNICAMP, 1995.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. São Paulo : Edições 70, 2001.
- BEEMAN, William O. "The anthropology of theater and spectacle". In. Annual Review of Anthropology. v122, 1993.
- BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo : Ática, 1985.
- COSTA LIMA, Luiz. O controle do imaginário. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- GODELIER, Maurice. "O visível e o invisível entre os baruyas da Nova Guiné". In. GODELIER, coleção Grandes Cientistas Sociais, v121, São Paulo : Ática, 1981.
- Jornal Estado do Paraná. Caderno Cultural. Abril a Julho/1992; Junho/ 1993; Julho 1997.
- Jornal Gazeta do Povo. Caderno G. Julho/2001; Julho 2003; Julho/2004.
- MÉSZÁOS, István. "Parte II, itens VI e VII ; Parte III item IX". In. Marx: a teoria da alienação. Rio de Janeiro : Zahar, 1981.
- PAULANI, Leda M. Do conceito de dinheiro e do dinheiro como conceito. Tese de doutoramento, IPÊ/USP, 1992.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os bambas da Orgia. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2004.

Revista Mamulengo. Rio de Janeiro : Edição da ABTB, no. 12, 1984

VERNANT, Jean-Pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia Antiga. Vol I. São Paulo : Duas Cidades, 1977.

_____. Mito e tragédia na Grécia Antiga. Vol II. São Paulo : Brasiliense, 1991.